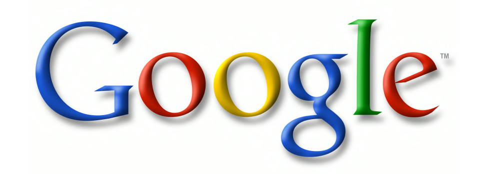
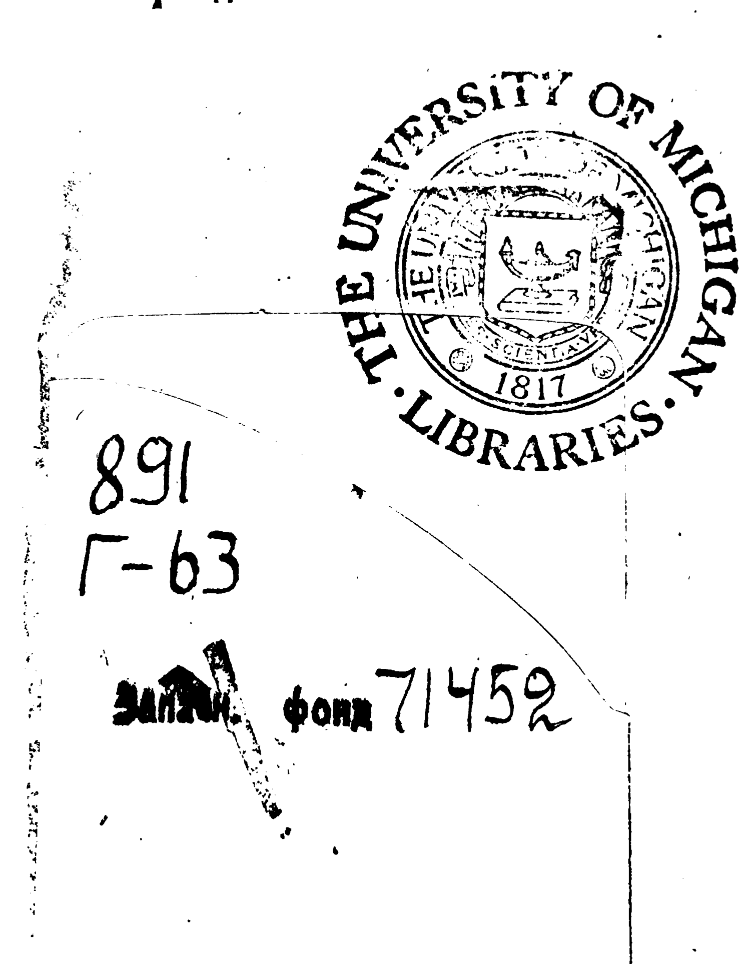

Google



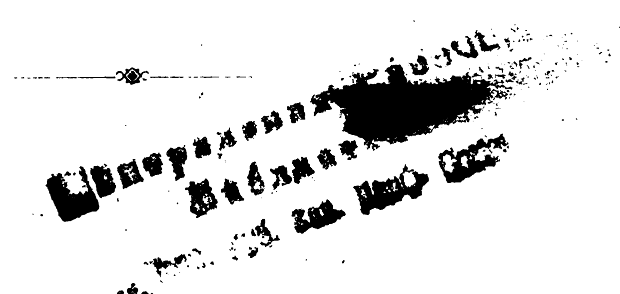

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817

В. Гольцевъ.

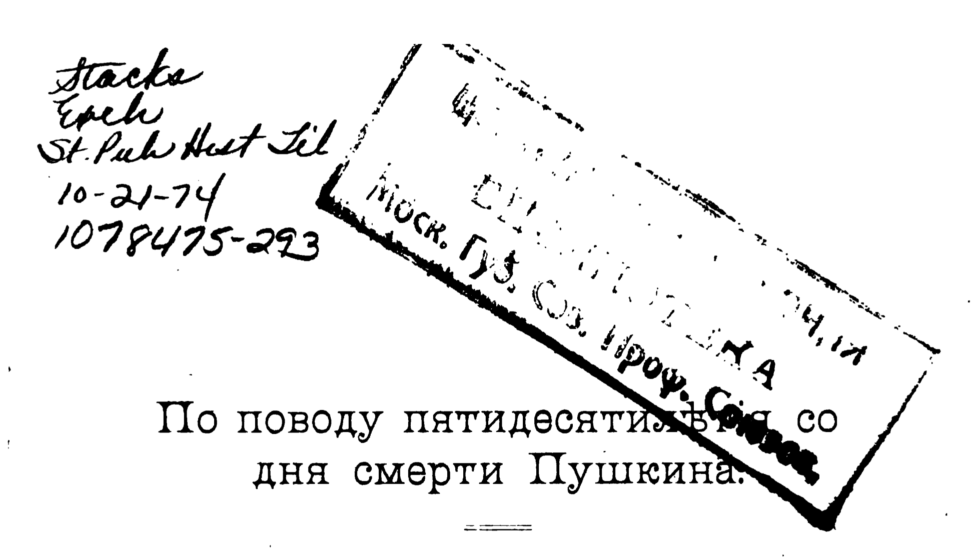
О ХУДОЖНИКАХЪ

и

КРИТИКАХЪ.



Типографія Товарищества И. Д. Сытина, Валовая ул., свой д.
МОСКВА.—1899.



По поводу пятидесятилѣтія со дня смерти Пушкина.

Въ 1814 году было напечатано первое стихотвореніе А. С. Пушкина *Къ другу-стихотворцу*. Оно появилось, подъ псевдонимомъ, въ *Вѣстникѣ Европы*[1]). Въ 1819 году была окончена и въ слѣдующемъ году напечатана знаменитая поэма, составившая эпоху въ развитіи нашей литературы. Когда появился въ *Сынѣ Отечества* 1820 года (№№ XV и XVI) первый отрывокъ изъ *Руслана и Людмилы*, *Вѣстникъ Европы* сдѣлался эхомъ ужаса, возбужденнаго въ нѣкоторыхъ людяхъ этимъ вводомъ сказочнаго русскаго міра въ область поэзіи. „Обратите ваше вниманіе на новый ужасный предметъ, — говоритъ онъ, — возникающій посреди океана россійской словесности... Наши поэты начинаютъ пародировать Киршу Данилова... Просвѣщеннымъ людямъ предлагаютъ поэму, писанную въ подражаніе Еруслану Лазаревичу“ [2]). Но въ об-

---

[1]) См. подробности у П. В. Анненкова: *А. С. Пушкинъ. Матеріалы для его біографіи и оцѣнки произведеній*. Изд. 2-е, стр. 25 и 26.

[2]) *Анненковъ*, 59.

ществѣ первая Пушкинская поэма встрѣтила восторженное сочувствіе. Съ тѣхъ поръ до нашихъ дней росла слава Пушкина; множились критическіе отзывы, въ которыхъ поэта то превозносили до небесъ, то всячески старались унизить. „Тѣмъ людямъ, которые застали Пушкина въ полномъ могуществѣ его творческой дѣятельности, трудно,— замѣчаетъ Анненковъ, — и представить себѣ надежды и степень удовольствія, какія возбуждены были въ публикѣ его первыми опытами“. Эти надежды и это удовольствіе по временамъ блѣднѣли, затѣмъ возрождались съ новою силой. Проходили десятки лѣтъ, скончался Пушкинъ, а толки о немъ, горячіе споры о значеніи его произведеній попрежнему велись со страстностью, попрежнему его имя раздѣляло литературные лагери. Шестого іюня 1880 года Россія праздновала открытіе въ Москвѣ памятника творцу *Евгенія Онѣгина* и *Бориса Годунова*. Споръ былъ порѣшонъ. Воздвигнутая русскимъ обществомъ *мѣдная хвала* (выраженіе И. С. Аксакова) явилась непререкаемымъ доказательствомъ окончательной побѣды Пушкина, великимъ актомъ общественнаго самосознанія.

Въ теченіе долгаго періода времени, о которомъ мы говоримъ, росла и крѣпла у насъ критическая мысль. Она возбуждалась творческою дѣятельностью лучшихъ нашихъ писателей-художниковъ и не оставалась безъ своей доли добраго вліянія на этихъ художниковъ. О вліяніи критики на массу читателей и говорить нечего. Она рас-

чищала путь новымъ дарованіямъ, новымъ задачамъ и пріемамъ художественнаго созданія; она развивала въ обществѣ человѣчность и эстетическое чувство. Но, съ другой стороны, русская критика обнаружила и вредное вліяніе на ходъ общественной мысли, поддерживая обветшалые авторитеты и преданія, вооружаясь противъ смѣлыхъ и самостоятельныхъ шаговъ. Съ особенною силой и отчетливостью выразились эти теченія въ оцѣнкѣ литературной дѣятельности Пушкина, и поэтому указанія на наиболѣе важныя изъ критическихъ статей, посвященныхъ великому поэту, представляютъ значительный интересъ и въ наше время. Общіе вопросы искусства, народность и направленіе въ художественномъ творчествѣ, утилитарныя требованія, вопросъ объ искусствѣ для искусства,—все это обсуждалось по поводу сочиненій Пушкина, пояснялось его произведеніями. И несомнѣнно, что въ этомъ отношеніи нами пройдено нѣсколько крупныхъ шаговъ впередъ.

Вышеприведенный отзывъ *Вѣстника Европы* не былъ, къ сожалѣнію, рѣдкимъ исключеніемъ. Много удивительныхъ нелѣпостей говорилось о Пушкинѣ и при его жизни и долгое время послѣ его кончины. Нѣкто Мартыновъ въ *Маякѣ*, бывшемъ на сторонѣ тогдашнихъ „основъ", обвинялъ Пушкина въ безнравственности и безбожіи, а героевъ его произведеній... въ уголовныхъ преступленіяхъ. Поистинѣ,

Свѣжо преданіе, а вѣрится съ трудомъ.

Но было бы несправедливостью обвинять всю

одностороннее опредѣленіе исправляется въ другихъ мѣстахъ второй статьи Н. Г. Чернышевскаго. Такъ, раньше онъ приводитъ замѣтку Пушкина, почему Малербъ забытъ, подобно Ронсару: „Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся болѣе о наружныхъ формахъ слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей отъ употребленія". Самъ критикъ замѣчаетъ далѣе, что у Пушкина „художественность составляетъ не одну оболочку, а зерно и оболочку вмѣстѣ". По его мнѣнію, одна только опредѣленная сторона въ характерѣ содержанія можетъ быть уловлена у Пушкина: онъ хотѣлъ быть русскимъ историческимъ поэтомъ. Никто въ то же время не удовлетворилъ въ одинаковой съ нимъ степени глубокой потребности русскаго общества того времени, — потребности литературныхъ и гуманныхъ интересовъ вообще. „Онъ первый возвелъ у насъ литературу въ достоинство національнаго дѣла". Мало этого, критикъ *Современника* утверждаетъ гораздо бо̀льшее: „Вся возможность дальнѣйшаго развитія русской литературы была приготовлена и отчасти еще приготовляется Пушкинымъ". „Каждая страница его кипитъ умомъ и жизнью образованной мысли". Читатели пушкинской эпохи не искали и не требовали серьезнаго содержанія въ художественныхъ произведеніяхъ; у Пушкина оно для нихъ „было такъ обильно и глубоко, что они едва могли выносить это тяжелое для непривычнаго человѣка богатство". Критикъ кончаетъ свою вторую статью призывомъ читать и перечитывать

Пушкина. „И да будетъ, — говоритъ онъ, — безсмертна память людей, служившихъ Музамъ и Разуму, какъ служилъ Пушкинъ!“

Приведенныхъ выдержекъ, надѣемся, достаточно, чтобъ убѣдить читателя, съ какимъ глубокимъ уваженіемъ, съ какимъ вѣрнымъ пониманіемъ потребностей времени относился къ Пушкину критикъ *Современника*. Онъ указываетъ, однако, и на недостатки въ произведеніяхъ великаго поэта, присущіе имъ и въ цѣломъ и въ частностяхъ. На нихъ обращала вниманіе добросовѣстная часть современныхъ Пушкину критиковъ. Охлажденіе къ нему читателей объяснялось отчасти тѣмъ, что публика, послѣ восхищенія первыми произведеніями поэта, ждала отъ него живого направленія, отклика на общественные интересы, а не шекспировскаго спокойствія, которое владычествуетъ, напримѣръ, въ *Полтавѣ*. Въ *Телеграфѣ* (1830 г.) по поводу VII главы *Евгенія Онѣгина* высказано было, между прочимъ, слѣдующее: „Жалѣемъ объ одномъ: зачѣмъ столь блестящее дарованіе окружено обстоятельствами самыми неблагопріятными? Освободиться отъ нихъ очень трудно, если не совсѣмъ невозможно. Мы еще дѣти и въ гражданскомъ быту и въ поэтическихъ ощущеніяхъ, и потому-то Пушкинъ кажется такъ слабъ въ сравненіи съ Байрономъ, изображавшимъ въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ своихъ то же, что представляетъ намъ Пушкинъ въ *Онѣгинѣ*. Гостиныя, дѣвы и модники — герои деревень, городовъ и баловъ! Какой подвигъ взглянуть на нихъ сарка-

стически! Вотъ господствующая мысль въ *Онѣгинѣ*, которую, можетъ-быть, самъ творецъ сего романа худо поясняетъ себѣ, ибо иначе онъ увидалъ бы, что тѣсниться вокругъ нея въ семи стихотворныхъ главахъ утомительно и для него и для читателей". Критикъ *Современника* замѣчаетъ по этому поводу, что едва ли теперь можно согласиться съ такимъ отзывомъ, но что въ немъ нѣтъ недоброжелательства. Черезъ десять лѣтъ послѣ этого отзыва мысль *Телеграфа* защищалъ, какъ извѣстно, Писаревъ [1]).

Критикъ *Современника* предъявляетъ къ искусству иныя требованія, чѣмъ защитники исключительно художественности. Пушкинъ придерживался теоріи, что поэтъ творитъ для себя, а не для своихъ читателей, которые не могутъ его понимать, на сужденія и потребности которыхъ онъ не долженъ обращать никакого вниманія. Разбирая знаменитое стихотвореніе *Поэтъ и чернь*, критикъ говоритъ: „Въ наше время (чего не видимъ въ наше время?) есть люди, думающіе, что чернь была, въ самомъ дѣлѣ, кругомъ виновата, и что Пушкинъ былъ совершенно правъ въ своемъ образѣ мыслей о призваніи поэта". Въ отвѣтъ такимъ людямъ приводится выдержка (изъ Бѣлин-

---

[1]) Недружелюбно встрѣтилъ *Онѣгина* и Надоумко (Надеждинъ) въ *Телескопѣ*. Это, по его мнѣнію, «бѣглое, но цѣпкое остроуміе, чистота и гладкость стиха, льющагося тонкою, хрустальною струей, — пародія на жизнь, вѣтреная и легкомысленная, но затѣйливая и остроумная, поэтическій альбомъ живыхъ впечатлѣній таланта, играющаго своимъ богатствомъ . Дальше *Онѣгинъ* называется поэтическимъ суесловіемъ, блестящею игрушкой.

скаго), довольно большая, почему мы ограничимся лишь нѣсколькими строками[1]: „Никто, кромѣ людей ограниченныхъ и духовно-малолѣтнихъ, не обязываетъ поэта воспѣвать непремѣнно гимны добродѣтели и карать сатирою порокъ; но каждый умный человѣкъ въ правѣ требовать, чтобы поэзія поэта или давала ему отвѣты на вопросы времени, или, по крайней мѣрѣ, исполнена была скорбью этихъ тяжелыхъ, неразрѣшимыхъ вопросовъ. Кто поетъ про себя и для себя, презирая толпу, тотъ рискуетъ быть единственнымъ читателемъ своихъ произведеній. И дѣйствительно, Пушкинъ, какъ поэтъ, великъ тамъ, гдѣ онъ просто воплощаетъ въ живыя прекрасныя явленія свои поэтическія созерцанія, но не тамъ, гдѣ хочетъ быть мыслителемъ и рѣшителемъ вопросовъ“.

Критикъ *Современника* находитъ, что *Каменный гость, Галубъ* и прочія посмертныя произведенія Пушкина не могутъ подлежать упреку въ эстетическомъ отношеніи, какъ *Борисъ Годуновъ*[2]; но всѣ они, за исключеніемъ *Мѣднаго всадника,* имѣли мало живой связи съ обществомъ, „потому и остались безплодны для общества и литературы“. Это опять-таки нѣсколько одностороннее утвержденіе поправляется слѣдующимъ окончатель-

---

[1]) См. *Сочиненія В. Бѣлинскаго,* VIII, 402—406.

[2]) *Телеграфъ* говоритъ про *Бориса Годунова,* что онъ — великое явленіе *нашей* литературы, надежда на болѣе совершенное для міровой литературы, что языкъ въ немъ доведенъ до совершенства, а сущность близорукая и запоздалая.

нымъ выводомъ критика: „Но художническій геній Пушкина такъ великъ и прекрасенъ, что, хотя эпоха безусловнаго удовлетворенія чистою формой для насъ миновалась, мы доселѣ не можемъ не увлекаться дивною художественною красотой его созданій. Онъ истинный отецъ нашей поэзіи, онъ воспитатель эстетическаго чувства и любви къ благороднымъ эстетическимъ наслажденіямъ въ русской публикѣ, масса которой чрезвычайно значительно увеличилась, благодаря ему, — вотъ его права на вѣчную славу въ русской литературѣ“.

Съ *Замѣчаніями объ отношеніи современной критики къ искусству* выступилъ по поводу анненковскаго изданія сочиненій Пушкина и Аполлонъ Григорьевъ въ *Москвитянинѣ* (№№ 13 и 14) [1]. Суровый критикъ находитъ, что всѣ статьи (за исключеніемъ дружининской, о которой будетъ сказано ниже) „обличили крайнее безсиліе критики“. „Надъ Пушкинымъ надо работать, — говорилъ А. Григорьевъ, — надобно *начать* на немъ перевоспитываться морально и эстетически, если воспитывались не на немъ, а на Некрасовѣ, Щербинѣ и иныхъ. Объ языкѣ пушкинскомъ, о стихѣ его

[1] Въ началѣ двѣнадцатой книжки этого журнала помѣщена объ этомъ изданіи замѣтка Погодина. Въ ней говорится, что льется кровь, «но вотъ объявлены въ газетахъ сочиненія Пушкина и Гоголя! Усталое вниманіе отвлекается невольно отъ ужасовъ войны къ любезнымъ страницамъ» и т. д. «Чего не испытали они (Пушкинъ и Гоголь) при жизни! Злое невѣжество старалось всѣми силами опозорить ихъ чистое имя, наложить свое черное клеймо на ихъ достойную память и пламенную ихъ любовь, преданность добру *и порядку* вмѣнить чуть не въ преступное злоумышленіе».

сказано ли что-нибудь дѣльное и основательное?“ Дѣльное и основательное видитъ Григорьевъ, вѣроятно, въ своемъ предположеніи, что Пушкинъ „утомился своею легкою версификаціей и обратился къ манерѣ писателей прошлаго вѣка“. Въ доказательство этого поворота указывается на *Анджело*. Это произведеніе неизвѣстный авторъ, подписавшійся *Житель Сивцева Вражка* (*Молва*, № 24), не безъ основанія призналъ самымъ плохимъ изъ стихотвореній Пушкина.

„Пушкинъ, — говоритъ А. Григорьевъ въ другой статьѣ, — былъ чистымъ, возвышеннымъ и гармоничнымъ эхомъ всего, все претворяя въ красоту и гармонію“ [1]). Онъ борется съ понятіемъ матеріальной полезности, происходящимъ по прямой линіи отъ общественныхъ теорій XVIII вѣка [2]). Художникъ долженъ являться, однако, носителемъ свѣта и правды, высшимъ представителемъ нравственныхъ понятій своего народа и своего вѣка. Вопросъ о Пушкинѣ мало подвинулся къ своему разрѣшенію со времени *Литературныхъ мечтаній* Бѣлинскаго, а безъ разрѣшенія этого вопроса мы не можемъ уразумѣть настоящаго положенія нашей литературы, потому что Пушкинъ — „наше все: Пушкинъ представитель всего нашего *душевнаго, особеннаго,* такого, что остается нашимъ *душевнымъ*, *особеннымъ* послѣ всѣхъ столкновеній съ другими мірами“ [3]). Далѣе говорится [4]), что „не только въ мірѣ художественномъ, но и въ мірѣ

1) *Сочиненія А. Григорьева*, I, 14. 2) Ibid., 142. 3) Ibid., 238. 4) Ibid., 240.

всѣхъ общественныхъ и нравственныхъ нашихъ сочувствій Пушкинъ есть первый полный представитель нашей физіономіи". Всѣ наши жилы бились въ натурѣ Пушкина, и литература наша развиваетъ только его задачи, въ особенности же типъ и взгляды Бѣлкина [1]).

Что же такое представляетъ Бѣлкинъ? „Бѣлкинъ пушкинскій есть простой здравый толкъ и здравое чувство, кроткое и *смиренное*, вопіющее законно противъ злоупотребленія нами нашей широкой способности понимать и чувствовать". Но критикъ самъ замѣчаетъ, что съ такимъ утвержденіемъ онъ становится на крутую наклонную плоскость, и спѣшитъ оговориться: это смиренное начало является правымъ только въ качествѣ отрицательнаго, иначе оно приведетъ къ застою, къ хамству Фамусова, къ добродушному взяточничеству Юсова. Въ другомъ мѣстѣ Григорьевъ говоритъ, что *чисто-дѣйствительное, нѣсколько даже низменное воззрѣніе Бѣлкина* не сопровождалось у Пушкина отреченіемъ отъ прежнихъ идеаловъ [2]). Тѣмъ не менѣе, онъ возвѣщаетъ, что великій писатель, начавши съ протеста, кончаетъ *Капитанскою дочкой* и *Повѣстями Бѣлкина,* — „стало-быть, смиреніемъ передъ дѣйствительностью, его окружавшею".

Пушкинъ былъ, прежде всего, художникъ, „то-есть великая, на половину сознательная, на половину безсознательная сила жизни, *герой* въ кар-

---

[1]) *Сочиненія А. Григорьева,* 514. [2]) Ibid., 254.

лейлевскомъ значеніи героизма, — сила, которой размахъ былъ не въ одномъ настоящемъ, но и въ будущемъ". Эти выраженія не лишены, конечно, размаха, но имъ недостаетъ точности и убѣдительности. Сопоставимъ съ приведенными еще нѣсколько мѣстъ изъ статей Григорьева. Онъ говоритъ, напримѣръ, что „живое созданіе не укладывается въ тѣсныя рамки, назначаемыя принципами, какъ и жизнь сама въ нихъ не укладывается" [1]). „Я не знаю, да и знать не хочу, какіе принципы и какое ученіе сознавалъ Пушкинъ, а знаю, что для нашей русской натуры онъ все болѣе и болѣе будетъ становиться мѣркою принциповъ" [2]). Это утвержденіе поражаетъ своею неопредѣленностью и странностью. Григорьевъ находитъ, однако, „ключъ" къ Пушкину и къ нашей натурѣ вообще. Мы приведемъ тотъ отрывокъ изъ *Путешествія Онѣгина*, на который въ данномъ случаѣ ссылается критикъ [3]).

„Смирились вы, моей весны
Высокопарныя мечтанья,
И въ поэтическій бокалъ
Воды я много подмѣшалъ.
Иныя нужны мнѣ картины:
Люблю песчаный косогоръ,
Передъ избушкой двѣ рябины,
Калитку, сломанный заборъ,
На небѣ сѣренькія тучи,
Передъ гумномъ соломы кучи,
Да прудъ подъ сѣнью ивъ густыхъ—
Раздолье утокъ молодыхъ.

---

[1]) *Сочиненія А. Григорьева* 254. [2]) Ibid., 246. [3]) *Сочиненія Пушкина*, 1880 г. III, 182 и 183.

Теперь мила мнѣ балалайка,
Да пьяный топотъ трепака
Передъ порогомъ кабака.
Мой идеалъ теперь — хозяйка,
Мои желанія — покой,
Да щей горшокъ, да самъ большой».

Бѣденъ и жалокъ этотъ идеалъ для поэта съ громаднымъ національнымъ значеніемъ, какимъ былъ геніальный Пушкинъ; но А. Григорьевъ напрасно навязываетъ его Пушкину. Мало ли какія мысли и выраженія могли срываться у поэта, настроеніе котораго мѣнялось разнообразно. Къ такому „замку", какъ творецъ *Русалки*, не такъ-то легко подобрать „ключъ", какъ это показалось А. Григорьеву. Самъ критикъ замѣтилъ, вѣдь, что развитіе „нѣсколько даже низменнаго" бѣлкинскаго воззрѣнія не сопровождалось у Пушкина отреченіемъ отъ прежнихъ идеаловъ. Критикъ безплодно запутался въ опредѣленіяхъ нашей народности, при чемъ на долю намъ особеннаго, душевнаго, какъ онъ выражается, осталось только „смиреніе передъ дѣйствительностью", переходящее безъ помощи иныхъ вліяній въ хамство Фамусова и въ добродушное взяточничество Юсова.

Совершенно иное впечатлѣніе, чѣмъ туманное разсужденіе Григорьева, производятъ статьи о Пушкинѣ Каткова. Тутъ мы имѣемъ дѣло съ стройнымъ міровоззрѣніемъ, съ яснымъ эстетическимъ пониманіемъ. Упомянувъ въ началѣ первой статьи о литературныхъ толкахъ по поводу „самостоятельности", Катковъ, выражая полное сочувствіе этой самостоятельности, предостерегаетъ, однако, отъ

подражанія несомнѣнно самобытному Тяпкину, Ляпкину. „Нерѣдко, — продолжаетъ авторъ, — случается намъ слышать и читать рѣшительные приговоры о цѣлыхъ системахъ человѣческаго разумѣнія, надъ которыми работали великіе умы въ теченіе вѣковъ и которыя самыми погрѣшностями своими были плодотворны“. Катковъ поздравляетъ современныхъ ему критиковъ „съ прекраснымъ свойствомъ живыхъ и бодрыхъ натуръ, въ которыхъ возбуждается нетерпѣливая и страстная реакція противъ всего мертваго, противъ всякаго застоя и всякой косности“. Эта похвала могла быть направлена, если мы не ошибаемся, только въ сторону *Современника*.

Сбивчивость воззрѣній на искусство и на процессъ художественнаго творчества побуждаетъ Каткова высказать нѣсколько соображеній, далеко не лишенныхъ значенія и въ настоящее время. „Искусство, — говоритъ авторъ, — должно имѣть свою внутреннюю цѣль“. Эта цѣль — истина, первая и необходимая основа поэзіи. Призваніе поэта — „постигать и воспроизводить всѣ явленія жизни“. Естественно поэтому, что состояніе творчества есть состояніе здраваго и трезваго духа, что художникъ не обмираетъ, какъ пиѳія, что онъ является естествоиспытателемъ въ мірѣ человѣческомъ. Мысль художника остается на рубежѣ между отвлеченною общностью и живымъ явленіемъ. „Для мысли нашей нѣтъ большей радости, какъ выйти изъ своего одиночества и найтись въ жизни, и чѣмъ индивидуальнѣе, чѣмъ особеннѣе предметъ

сознанія, тѣмъ глубже наше наслажденіе. На этомъ-то чувствѣ индивидуальности и основано очарованіе искусства".

Говоря о нападеніяхъ на возбуждавшее столько толковъ и злобы стихотвореніе Пушкина *Поэтъ и чернь,* Катковъ основательно замѣчаетъ, прежде всего, что не слѣдуетъ привязываться къ словамъ. Практическое значеніе искусства велико, но оно по преимуществу не тамъ, гдѣ его обыкновенно ищутъ. Цѣль поэзіи — творческое созерцаніе жизни и истины. Искусство, служащее такой задачѣ, имѣетъ великое воспитательное значеніе: „Линіи Рафаэля не рѣшали никакого практическаго вопроса изъ современнаго ему быта; но великое благо и великую пользу принесли онѣ съ теченіемъ времени для жизни; онѣ могущественно содѣйствовали къ ея очеловѣченію".

„Требуйте отъ искусства, — читаемъ мы далѣе, — прежде всего, истины; требуйте, чтобы художественная мысль уловляла существенную связь явленій и приводила къ общему сознанію все то, что творится и дѣлается во мракѣ жизни; требуйте этого, *и польза приложится сама собою — польза великая, ибо чего же лучше, если жизнь пріобрѣтаетъ свѣтъ, а сознаніе — силу и господство?"*

Уже изъ приведенныхъ выдержекъ видно, что Катковъ въ своихъ эстетическихъ воззрѣніяхъ гораздо ближе къ критику *Современника,* чѣмъ это обыкновенно думаютъ. Дѣло путала нѣсколько терминологія. Несомнѣнно, однако, что у Каткова преобладаетъ эстетическая точка зрѣнія, а Н. Г.

Чернышевскій, нисколько не умаляя воспитательнаго, гуманизирующаго вліянія прекраснаго, выдвигаетъ на первый планъ запросы общественной жизни. Приведемъ еще нѣсколько цитатъ, чтобы не оставалось сомнѣнія въ вѣрности нашего утвержденія. „Въ интересѣ самого искусства, — говоритъ Катковъ, — должно требовать, чтобы художникъ былъ развитъ и нравственно и умственно“. „Великое и всемірное можетъ быть произведено только тѣмъ, кто способенъ чувствовать великое и всемірное въ самомъ себѣ“. Катковъ замѣчаетъ, что онъ не преувеличиваетъ значенія Пушкина: великій поэтъ не былъ виновникомъ эпохи въ развитіи нашего народнаго сознанія. „Но мы имѣемъ полное право высказать, что онъ былъ первымъ полнымъ ея явленіемъ, что въ немъ впервые со всею энергіей почувствовалась жизнь въ русскомъ словѣ и самобытность въ русской мысли“.

Установленіе литературнаго языка, — великое дѣло въ жизни народа, — есть безсмертная заслуга Пушкина. Но не менѣе значительны и другія его заслуги. „Пушкинъ, можно сказать, впервые въ исторіи нашего умственнаго образованія коснулся того, что составляетъ основу жизни, коснулся индивидуальнаго, личнаго существованія“. До него поэзія была дѣломъ школы. Катковъ въ доказательство своей мысли останавливается на двухъ прелестныхъ стихотвореніяхъ Пушкина:

«Подъ небомъ голубымъ страны своей родной
Она томилась, увядала...»

И на другомъ, еще болѣе удивительномъ по художественной красотѣ:

«Для береговъ отчизны дальней
Ты покидала край чужой...»

Эта послѣдняя пьеса, — говоритъ Катковъ, — „которая такъ крѣпко замкнута въ себѣ, такъ упорно противится анализу, тѣмъ не менѣе, проникнута идеальнымъ значеніемъ“ [1]). Въ этомъ стихотвореніи съ неотразимою силой выступаетъ идея человѣческой личности, права человѣческаго сердца.

„Пушкинъ, — говоритъ далѣе Катковъ, — былъ по преимуществу поэтъ лирическій, поэтъ мгновенія“. Напрасно стали бы мы искать у него „полныхъ характеровъ“: вездѣ отдѣльные моменты, и нѣтъ послѣдовательнаго развитія. Между тѣмъ, по справедливому замѣчанію критика *Современника*, „если что требуетъ внимательнаго обдумыванія, то это планъ поэтическаго произведенія“. Забыть о красотѣ выраженій въ то время, какъ пишешь, — вѣрнѣйшее средство достичь ея, насколько то въ силахъ нашего дарованія“.

Указанный недостатокъ въ поэзіи Пушкина Катковъ объясняетъ не одною природой Пушкина, а недостаточнымъ развитіемъ умственныхъ и нравственныхъ интересовъ въ общественномъ сознаніи, органомъ котораго былъ великій поэтъ. И въ са-

[1]) Напомнимъ по этому поводу слова Гёте: «Alles Lyrische muss im Ganzen vernünftig, im Einzelnen ein bischen unvernünftig sein» (Все лирическое въ цѣломъ должно быть понятно, а въ частностяхъ немного неопредѣленно).

момъ дѣлѣ, по вѣрному замѣчанію Дружинина, въ то время, какъ лучшія произведенія Пушкина встрѣчали умѣренныя похвалы или полное равнодушіе и непониманіе, пошловатая *Черная шаль* обошла всю Россію, возбуждая восторгъ. Высказывая въ этомъ отношеніи мысли, сходныя со взглядомъ Каткова (статьи послѣдняго написаны позднѣе), Дружининъ ставитъ Пушкина выше, чѣмъ названный писатель. „Молчи и жди!" (такъ начинаетъ свою статью Дружининъ) — сказано было великому писателю, жаловавшемуся — и справедливо жаловавшемуся — на превратныя сужденія современниковъ о произведеніяхъ его вдохновенной музы. Молчи и жди! — можно было сказать Пушкину въ тотъ тяжкій періодъ его дѣятельности, когда критика встрѣчала его лучшія творенія враждебными отзывами, между тѣмъ какъ читатель громко говорилъ объ упадкѣ таланта Пушкина" [1]). Конечно, и Дружининъ признаетъ, что Пушкина надо разсматривать какъ художника. „Ни заданной мысли ни стремленія провести какую-нибудь отвлеченную теорію не встрѣтите вы въ его созданіяхъ". Останавливаясь на *Каменномъ гостѣ, Моцартѣ и Сальери* и *Пирѣ во время чумы,* критикъ говоритъ: „Всѣ эти созданія навѣяны честнымъ трудомъ; въ нихъ нѣтъ такъ хвалимой непосредственности; въ нихъ даже не имѣется народности, но, можетъ-быть, нѣчто высшее" [2]). По нѣкоторымъ качествамъ повѣствователя, — продолжаетъ Дру-

[1]) *Собраніе сочиненій А. В. Дружинина,* VII, 30.
[2]) Ibid., 57

жининъ, — Пушкинъ не имѣетъ себѣ равныхъ между величайшими поэтами нашего столѣтія. „Смѣемъ спросить, въ какой литературѣ за послѣдніе годы можемъ мы найти планъ поэмы, подобный плану *Цыганъ,* по своей простотѣ, замысловатости (?) и возвышенной мысли, такъ тѣсно слившейся со всею ея настройкой?“ Дружининъ находитъ, что *по сочиненію* (терминъ живописи) въ *Мѣдномъ всадникѣ*, *Галубѣ* и *Русалкѣ* „Пушкинъ великъ, какъ никто“. „Поэзія, которою проникнута вся *Русалка,* отъ первой строки до послѣдней, — безпредѣльна, какъ горизонтъ небесный“. Только ранняя смерть, — утверждаетъ критикъ, — отняла у Пушкина мѣсто возлѣ Данте, Шекспира и Мильтона [1]).

Статья Дружинина вызвала одобреніе и со стороны *Современника* и со стороны *Москвитянина.* Объясняется это ея относительною неопредѣленностью. Во всякомъ случаѣ эстетическіе взгляды Дружинина не могутъ быть противупоставляемы тѣмъ теоріямъ, которыя защищались Н. Г. Чернышевскимъ и Катковымъ. Для Дружинина, какъ и для двухъ названныхъ писателей (какъ и для А. Григорьева), въ искусствѣ лежитъ глубокій жизненный смыслъ. „Пѣть подобно птицѣ, — говоритъ критикъ, — можно только посреди изнѣженнаго и нѣсколько одряхлѣвшаго народа, нуждающагося въ развлеченіи. У насъ художники являются учителями читателей“ [2]). Защищая ро-

---

1) *Дружининъ:* «Сочиненія» VII, 65, 73, 82.

2) Ibid., 67 и 68.

мантизмъ, Дружининъ даетъ ему такое опредѣленіе, которое почти совпадаетъ съ опредѣленіемъ искусства у М. Н. Каткова: это не фантазія и не дѣйствительность, — волшебный рубежъ, гдѣ онѣ сливаются въ одно цѣлое, „прекрасное *и, сверхъ того, правдивое*“ (Катковъ справедливо ставитъ во главу угла *истину,* творческое созерцаніе жизни). Въ поясненіе своихъ словъ Дружининъ приводитъ шиллеровскаго маркиза Позу. Намъ нужна поэзія, — замѣчаетъ онъ, — и Пушкинъ является противодѣйствіемъ исключительному и одностороннему господству гоголевскаго направленія.

А та односторонность, о которой говорилъ Дружининъ, была не за горами. Въ 1865 году появились бойкія и талантливыя статьи Писарева, въ которыхъ узко-утилитарный взглядъ на значеніе искусства былъ высказанъ безъ обиняковъ. Въ этомъ нельзя не видѣть большой заслуги Писарева: дѣло окончательно выяснилось, и читателямъ былъ облегченъ выборъ между эстетическими теоріями и взглядомъ, ее упразднявшимъ. Писаревъ начинаетъ свой разборъ съ *Евгенія Онѣгина,* который „серьезнѣе всѣхъ остальныхъ произведеній Пушкина“ [1]). Поэтъ старался здѣсь вдуматься въ дѣйствительность какъ можно глубже. Однако, въ скукѣ Онѣгина „нельзя подмѣтить даже инстинктивнаго протеста противъ тѣхъ неудобныхъ формъ и отношеній, съ которыми мирится и уживается, по привычкѣ и по

---

[1]) *Писаревъ* «Сочиненія», III: *Пушкинъ и Бѣлинскій* (123—240).

силѣ инерціи, пассивное большинство!“ Эта скука, — продолжаетъ Писаревъ, — „есть не что иное, какъ простое физіологическое послѣдствіе очень безпорядочной жизни“, видоизмѣненіе *Katzenjammer*. „Онѣгинъ остается ничтожнѣйшимъ пошлякомъ до самаго конца своей исторіи съ Ленскимъ, и Пушкинъ до самаго конца продолжаетъ воспѣвать его поступки, какъ грандіозныя и трагическія событія“. Мелкія чувства, дрянныя мысли и пошлые поступки, — говоритъ критикъ-утилитаристъ, — описываются Пушкинымъ такъ красиво, что онъ подкупилъ даже Бѣлинскаго. Въ другомъ мѣстѣ статьи Онѣгинъ названъ праздношатающимся шалопаемъ [1]).

Не будемъ продолжать такихъ выписокъ. Придирчивость и ошибочность нападеній Писарева едва ли требуютъ новыхъ доказательствъ. Для насъ важно лишь одно: во имя чего такъ рѣзко нападалъ несомнѣнно даровитый критикъ на Пушкина? Иными словами: такъ какъ у насъ вопросъ о значеніи Пушкина есть вопросъ о значеніи художественнаго творчества вообще, — въ чемъ видитъ Писаревъ истинныя задачи искусства?

Отвѣтъ ясенъ. Пушкинъ вездѣ подмѣчаетъ фактъ и обрисовываетъ его вѣрно и красиво, но впадаетъ, по мнѣнію Писарева, въ грубыя ошибки при объясненіи этого факта; критикъ же долженъ требовать отъ художника *хорошаго, то-есть честнаго направленія,* широкаго умственнаго развитія, ра-

---

[1]) Катковъ говоритъ, что Онѣгинъ — праздношатающійся и скучающій чудакъ, пустой фатъ, а, впрочемъ, добрый малый, изъ котораго могло бы выйти что-либо и болѣе путное.

зумной любви къ человѣчеству. Для Писарева героями историческаго романа ни въ какомъ случаѣ не могутъ быть Онѣгинъ или Обломовъ. Настоящіе герои должны быть натурами дѣятельными, стремящимися къ опредѣленнымъ цѣлямъ, какъ Чичиковъ, напримѣръ, Молчалинъ или Калиновичъ.

Такъ какъ достоинство художника измѣряется его направленіемъ, то и процессъ творчества, по Писареву, окончательно упрощается: различіе между поэтомъ и не поэтомъ - пустой оптическій обманъ; поэтомъ можно сдѣлаться, какъ дѣлаются адвокатомъ, сапожникомъ.

Таковъ конечный пунктъ злоупотребленія утилитарными требованіями по отношенію къ искусству. Когда намъ говорятъ, что Шекспиромъ или Гёте можно „сдѣлаться", когда утверждаютъ, что нѣтъ различія между Моцартомъ и Сальери, тогда споръ прекращается, ибо прекращается взаимное пониманіе, исчезаютъ тѣ общія основанія, на которыя могутъ ссылаться противники, чтобы до чего-либо договориться.

Критика Писарева осталась, къ счастію, одинокою, хотя нельзя не отмѣтить ея далеко не полезнаго, въ данномъ отношеніи, вліянія на общество. Добролюбовъ привѣтствовалъ въ 1858 году появленіе седьмого тома анненковскаго изданія сочиненій Пушкина, называя послѣдняго честью родины, однимъ изъ вождей ея просвѣщенія, хотя со многими взглядами великаго писателя онъ былъ совершенно не согласенъ и несочувственно отно-

сится къ *чистой художественности*[1]). Направленіе, принятое Пушкинымъ въ послѣдніе годы его жизни, Добролюбовъ объясняетъ только слѣдствіемъ слабости характера, не имѣвшаго внутренней опоры въ серьезныхъ, независимо развившихся убѣжденіяхъ. Но онъ признаетъ, что Пушкинъ до конца дней своихъ сохранилъ живые порывы молодости, гордыя, независимыя стремленія прежнихъ лѣтъ.

„Крупная черта, — говоритъ Анненковъ [2]), — отличающая Пушкина отъ предшественниковъ, есть его близость къ дѣйствительной жизни, которая такъ превосходно соотвѣтствуетъ практическому смыслу, лежащему въ основѣ русскаго характера. Никогда не забывалъ онъ художнической идеализаціи, безъ которой нѣтъ изящныхъ произведеній, но онъ не имѣлъ понятія о той низшей идеализаціи, которая одною данною краской расписываетъ всѣ предметы". Но идеализація предполагаетъ у художника сложившіеся идеалы, стройное міровоззрѣніе. Чѣмъ шире и глубже это міровоззрѣніе, тѣмъ благодатнѣе вліяніе создаваемыхъ художникомъ образовъ. Не направленія должно требовать отъ художника, не тенденціи, которая проводится въ картинахъ романа или поэмы, а истины. Полезное, какъ справедливо замѣтилъ Катковъ, приложится къ художественному воспроизведенію дѣйствительности. Не подлежитъ сомнѣнію, что нужно высокое умственное, нравственное и эстетическое развитіе, чтобы отличить въ жизненной сутолокѣ

[1]) *Добролюбовъ:* «Сочиненія», 4-ое изд., I, 419—431

[2]) *Матеріалы*, 424.

существенное отъ несущественнаго, отживающее отъ того, что обѣщаетъ расцвѣтъ. Дарованіе, вооруженное знаніемъ и жизненнымъ опытомъ, проникаетъ въ самые глубокіе тайники человѣческой души, схватываетъ въ яркомъ образѣ смыслъ переживаемаго обществомъ момента. Не требуйте отъ генія или таланта направленія или тенденціи, но требуйте отъ него идеала, который бы озарялъ всѣ его созданія, проникалъ ровнымъ свѣтомъ въ каждое изъ его произведеній.

Рѣдкому писателю удается сохранить въ теченіе долгаго времени свое обаяніе. Къ числу величавыхъ исключеній въ этомъ отношеніи принадлежитъ нашъ Пушкинъ. 29 января 1887 года миновало полвѣка со дня его смерти, и сочиненія поэта стали общимъ достояніемъ. Пройдутъ многіе годы, а русскій народъ все будетъ пользоваться богатымъ наслѣдствомъ, которое оставилъ ему Пушкинъ, все будетъ воспитываться на сочиненіяхъ художника, который жить хотѣлъ, чтобы мыслить и страдать. Въ знаменитые „пушкинскіе дни“ имя великаго поэта объединило всѣхъ русскихъ людей, всѣхъ одушевило сознаніемъ святости служенія истинѣ и красотѣ. Этотъ прекрасный порывъ улегся, но безъ слѣда онъ не остался. Вся художественная дѣятельность Пушкина повелительно говоритъ, что

«На поприщѣ ума нельзя намъ отступать».

Майковъ, какъ поэтъ[1]).

Въ *Одесскомъ Альманахѣ* на 1840 годъ появилось подписанное буквою *М.* стихотвореніе *Сонъ* („Когда ложится тѣнь прозрачными клубами...“). Орлиный глазъ Бѣлинскаго сразу увидалъ большое поэтическое дарованіе. Критикъ называетъ это стихотвореніе роскошно-художественнымъ, дивно-поэтическимъ. Въ немъ, по выраженію Бѣлинскаго, „пластическая форма прозрачно дышитъ живой идеей“. Когда вышелъ сборникъ стихотвореній Майкова, Бѣлинскій написалъ о немъ превосходную статью. Основнымъ элементомъ поэзіи Майкова критикъ признавалъ „эллинское созерцаніе“: Майковъ смотритъ на жизнь глазами грека, „иначе еще не умѣетъ смотрѣть на нее“. Онъ коренной житель Аттики, гражданинъ города Паллады. Но Бѣлинскій прибавляетъ: „Гармоническое единство съ природой, проникнутое разумностью и изяществомъ, еще далеко не составляетъ исключительнаго элемента древняго міросозерцанія. Жизнь не только наивно-прелестна и мила, но благородна, доблестна, возвышенна, отмѣчена

[1]) Читано на вечерѣ Общества любителей россійской словесности, посвященномъ памяти А. Н. Майкова.

глубокимъ трагизмомъ“. Майковъ въ то время, когда писалъ о немъ великій критикъ, коснулся этого элемента только въ драматической поэмѣ изъ римской жизни пятаго вѣка нашей эры, *Олинфъ и Эсфирь*. Но опытъ былъ неудаченъ: поэма вышла блѣдною, холодною, въ ней явно работаетъ рефлексія.

Второй отдѣлъ сборника — стихотворенія на современныя темы — Бѣлинскій прямо и вполнѣ основательно призналъ плохимъ. Въ немъ неудовлетворительны и содержаніе и форма, тогда какъ „антологическія стихотворенія Майкова не только не уступаютъ въ достоинствѣ антологическимъ стихотвореніямъ Пушкина, но еще едва ли не превосходятъ ихъ“. Бѣлинскій выражаетъ опасеніе, чтобы Майковъ не остановился на этомъ: антологическія стихотворенія — это ножка Психеи, голова Фавна, рука Венеры, превосходно высѣченныя изъ мрамора. Безъ живого, кровнаго сочувствія къ современному міру не можетъ быть великаго или особенно замѣчательнаго поэта.

Такъ писалъ Бѣлинскій пятьдесятъ-восемь лѣтъ тому назадъ. Время шло. Талантъ Майкова мужалъ, но въ общемъ характеристика Бѣлинскаго осталась вѣрною. Майковъ впослѣдствіи не только *коснулся* трагическаго элемента въ античномъ мірѣ, но изобразилъ его съ поразительною глубиной и силой въ лучшемъ своемъ произведеніи, въ *Трехъ смертяхъ* [1]), эллиномъ же онъ остался до конца своихъ дней.

[1]) На поэта не могло остаться безъ вліянія то, что говорилъ Бѣлинскій о Римѣ при разборѣ *Олинфа и Эсфири*.

О. Ѳ. Миллеръ въ 1888 году, когда праздновался полувѣковой юбилей литературной дѣятельности Майкова, напечаталъ о немъ большую статью [1]. Ученый славянофилъ сильно нападалъ на культъ античнаго міра, проникающій стихотворенія поэта, и называлъ этотъ культъ „вопіющимъ фактомъ переживанія“. Миллеру, какъ искреннему и глубоко-убѣжденному христіанину, совсѣмъ не понятна красота античнаго міра, и онъ очень сердится на Майкова за то, что поэтъ воспѣвалъ *гадкаго старикашку Анакреона* или чувственную Аспазію. Миллеръ вполнѣ правъ, когда упрекаетъ Майкова за неожиданное, въ одномъ изъ его позднѣйшихъ стихотвореній (*Судъ предковъ*), превознесеніе Византіи:

«Все точку зрѣнія берутъ
На міръ изъ Рима! Надо взять
Изъ Византіи — и поймутъ!»

Майковъ смѣшиваетъ міродержавное византійство со вселенскою церковью, а они ни только не связаны органически, но даже находятся между собою въ противорѣчіи, потому что христіанство непримиримо съ національною исключительностью и съ обоготвореніемъ государства. Крайне односторонній взглядъ Майкова выразился, напримѣръ, въ приводимомъ у Миллера стихотвореніи, въ которомъ поэтъ говоритъ о Москвѣ, какъ третьемъ Римѣ, и о томъ, что русскій народъ

«... весь отъ смерда до царя идетъ
И государству въ крѣпость отдается
И терпитъ все, лишь вѣра да спасется...»

[1]) *Русская Мысль*, кн. V и VI, 1888 года.

Точно будто-бы,—съ негодованіемъ восклицаетъ Миллеръ,—живая, плодотворная вѣра можетъ спастись при такомъ закрѣпощеніи человѣка государствомъ.

Самъ Майковъ говоритъ намъ о своихъ исканіяхъ правды, о томъ, что ему трудно удавались христіанскіе образы въ *Смерти Люція*, позднѣе передѣланной въ *Два міра*. Новѣйшій критикъ указываетъ на постепенное развитіе міровоззрѣнія Майкова [1]. „Муза Майкова, – говоритъ онъ, — не знаетъ страстныхъ и бурныхъ порывовъ, поэзія его совершенно чужда всего болѣзненнаго, тревожнаго, сумрачнаго, всего того, что живетъ въ сокровенной глубинѣ человѣческой души и подъ чѣмъ, по выраженію Тютчева, *хаосъ шевелится*. Все хаотическое, безобразное, въ такой же степени, какъ и безобразное, инстинктивно отталкиваетъ пластика-художника“. Вы видите, что это повтореніе мысли Бѣлинскаго. При такой особенности художественной природы Майкова, ему не могло не быть труднымъ воплощеніе христіанъ въ эпоху ихъ мученической борьбы съ языческимъ міромъ.

Критикъ *Русскаго Обозрѣнія* отмѣчаетъ, послѣ періода сороковыхъ годовъ, переходную эпоху въ развитіи майковскаго творчества, когда поэтъ отзывался на современныя темы и занималъ довольно неопредѣленное положеніе на рубежѣ славянофильскаго и западническаго лагерей. Затѣмъ отрази-

---

[1]) *В. С.*: «А. Н. Майковъ». Критическій очеркъ (*Русское Обозрѣніе*, октябрь 1897 годъ).

лась на поэтѣ война и послѣдовавшее за нею славное время преобразованій императора Александра II. Идейный процессъ завершился побѣдою христіанскаго духа. Отъ *Трехъ смертей* поэтъ дошелъ до *Двухъ міровъ*. По мѣткому выраженію критика, Майковъ изъ поэта образовъ становится поэтомъ мысли. Мы прибавимъ къ этому, что, къ сожалѣнію, то, что выигралъ мыслитель, то проигралъ поэтъ.

Сравнимъ съ этою цѣлью *Смерть Люція* и *Два міра*. Здѣсь Люцій называется Деціемъ. Майковъ говоритъ въ предисловіи къ своей трагедіи, что его герой „долженъ вмѣщать въ себѣ все, что древній міръ произвелъ великаго и прекраснаго: это долженъ былъ быть великій римскій патріотъ, могучій духомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ римлянинъ, уже воплотившій въ себѣ всю прелесть и все изящество греческой образованности. И этотъ образъ необыкновенно удался Майкову, хотя и можно пожалѣть, что не мало пропущено стиховъ изъ *Смерти Люція*, стиховъ характерныхъ и прекрасныхъ, какъ, напримѣръ, слѣдующіе:

«Средь пировъ
Я часто съ поднятою чашей
Стоялъ и словъ не находилъ,
Чтобы придумать тостъ разумный.
А тостъ разумный на пирахъ—
То знамя, поднятое шумно,
То мысль, прочтенная въ сердцахъ!

Сдѣлавшись изъ второй части лирической драмы трагедіей, *Два міра* очень увеличились въ объемѣ, но, по моему мнѣнію, ни одинъ изъ

введенныхъ въ нее христіанскихъ образовъ не можетъ быть и сравниваемъ съ Деціемъ и другими образами римлянъ-язычниковъ. Слова раздаются христіанскія, священныя, но въ нихъ чувствуется та рефлексія, которую подмѣтилъ у Майкова Бѣлинскій. Холодны эти слова, какъ-то дѣланно звучатъ они. Поэтъ заставляетъ христіанку Лиду присутствовать на пиру у Деція при боѣ гладіаторовъ, и эта восторженная дѣвушка только глухо восклицаетъ:

«И Децій смотритъ!»

Что Децій смотритъ, это не удивительно. Удивительно, что смотрятъ Лида и Марцеллъ. Этой сцены не было въ *Смерти Люція*. Чеканенный, изящный стихъ измѣняетъ Майкову, когда онъ заставляетъ говорить Марцелла или Лиду. Напримѣръ:

«Весь раскрытъ
Я передъ нимъ стоялъ, разбитъ,
Какъ червь раздавленъ...»

Но въ общемъ и *Два міра* производятъ сильное впечатлѣніе. Д. С. Мережковскій съ полнымъ правомъ могъ помѣстить творца *Трехъ смертей* въ *Вѣчные спутники* [1]) для каждаго, кому дороги интересы искусства и мысли. Но когда Майковъ откликался на дѣйствительность, онъ часто бралъ невѣрную ноту и грѣшилъ грубымъ стихомъ (напримѣръ, въ *Двухъ бѣсахъ*).

Можно пожалѣть, что онъ не послушался совѣта Бѣлинскаго. Г. Златковскій, со словъ Май-

---

[1]) *Вѣчные спутники*. Портреты изъ всемірной литературы.

кова, передаетъ слѣдующій эпизодъ. Однажды Бѣлинскій съ обычною страстностью доказывалъ, что чистое искусство есть ложь и праздная забава. „Заканчивая свою горячую тираду, Бѣлинскій вскочилъ, подбѣжалъ къ камину и столь же энергично сталъ выбивать свою трубку. Увидя по направленію падающей золы чью-то пару сапогъ, онъ медленно сталъ подымать глаза, чтобъ узнать, кому сапоги принадлежатъ, и увидалъ смущеннаго Аполлона Николаевича, на лицѣ котораго еще не изгладилось впечатлѣніе отъ словъ, произнесенныхъ ораторомъ. Быстрымъ движеніемъ швырнулъ Бѣлинскій свою трубку на полъ, схватилъ обѣими руками за плечи молодого поэта, сильно потрясъ его, какъ бы желая стряхнуть съ него имъ навѣянное впечатлѣніе, и съ жаромъ вскричалъ: А вы, Майковъ, вы не слушайте, что я говорилъ! Вамъ это... избави Богъ!"

Какъ ярко свѣтится въ этомъ разсказѣ обаятельная личность Бѣлинскаго!

Должно прибавить, что великое историческое событіе, паденіе крѣпостного права, вызвало у Майкова трогательное и прелестное стихотвореніе. Кто его не знаетъ!

День взойдетъ могучъ, — говорилъ Майковъ, —

«Вѣщимъ окомъ я ужъ вижу
Первый свѣтлый лучъ.
Онъ горитъ ужъ на головкѣ,
Онъ горитъ въ очахъ
Этой умницы малютки
Съ книжкою въ рукахъ!
Воля, братцы, это только
Первая ступень

В царство мысли, гдѣ сіяетъ
Вѣковѣчный день».

Но, конечно, Майковъ прежде и больше всего эллинъ или эллинизированный римлянинъ, какъ выражается его новѣйшій критикъ. Лишь изрѣдка среди мраморныхъ изваяній майковскаго творчества промчится страстный призывъ:

«Страсти сердца! Сны надежды!
Вдохновенья бредъ!
Былъ бы чуждъ безъ васъ и страшенъ
Сердцу Божій свѣтъ!
Васъ развѣять съ неба жизни,—
И вся жизнь тогда—
Силъ слѣпыхъ, законовъ вѣчныхъ
Вѣчная вражда».

Въ исключительныхъ случаяхъ Майковъ безподобно передаетъ намъ чудное настроеніе самоотверженной женской души:

«Я все ему, все отдала ему!
Онъ, бѣдный, чахъ душою безнадежной.
Не вѣрилъ онъ, покорный лишь уму,
Въ возможность счастія, въ возможность страсти нѣжной...
Онъ все — мои мечты, мой чистый идеалъ
И сердце, склонное къ блаженству и надеждѣ —
Какъ бы свое потерянное прежде
Сокровище нашелъ во мнѣ — и взялъ!..
Взамѣнъ онъ далъ мнѣ, что его томило:
Сомнѣніе, и слезы, и печаль...
Но я не плачу, — нѣтъ, мнѣ ничего не жаль,
Лишь только бъ то, что было мнѣ такъ мило,
Что взялъ онъ у меня, ему во благо было».

Но первое мѣсто останется за Майковымъ, благодаря его антологическимъ стихотвореніямъ и лирической драмѣ *Три смерти*. Это — гордость

нашей художественной словесности. Нельзя не чувствовать глубокой благодарности къ поэту, который такъ горячо любилъ родину:

«О, Боже! Ты даешь для родины моей
Тепло и урожай, дары святые неба,—
Но, хлѣбомъ золотя просторъ ея полей,
Ей также, Господи, духовнаго дай хлѣба!
Уже надъ нивою, гдѣ мысли сѣмена
Тобой насажены, повѣяла весна,
И непогодами несгубленныя зерна
Пустили свѣжіе ростки свои проворно.
О, дай намъ солнышка! Пошли Ты ведра намъ,
Чтобъ вызрѣлъ ихъ побѣгъ по тучнымъ бороздамъ!
Чтобъ намъ, хоть опершись на внуковъ, стариками,
Прійти на тучныя ихъ нивы подышать
И, позабывъ, что мы ихъ полили слезами,
Промолвить: Господи! какая благодать!»

Такъ писалъ Майковъ въ 1856 году. Съ тѣхъ поръ много сѣмянъ созрѣло, широко распаханы новыя поля, и среди сѣятелей никогда не забудется имя Аполлона Николаевича Майкова.

А. Н. Плещеевъ,

КАКЪ ПОЭТЪ И ПРОЗАИКЪ.

(Читано въ обществѣ любителей россійской словесности).

---

22 ноября 1825 года, въ Костромѣ, у Николая Сергѣевича и Елены Александровны Плещеевыхъ родился сынъ Алексѣй, будущій поэтъ. 26 сентября 1893 года Алексѣй Николаевичъ скончался въ Парижѣ. Похоронили его почетно, при общихъ выраженіяхъ горячей симпатіи къ таланту Плещеева и къ его привлекательнымъ качествамъ, какъ литературнаго дѣятеля и человѣка, въ Москвѣ, въ Новодѣвичьемъ монастырѣ.

Я не буду приводить біографическихъ свѣдѣній о поэтѣ: они общеизвѣстны. На двадцать-четвертомъ году жизни Плещеева настигла бѣда: онъ былъ обвиненъ, какъ участникъ въ тайномъ обществѣ петрашевцевъ, приговоренъ къ смертной казни и, взамѣнъ ея, сосланъ солдатомъ въ Оренбургскій край. Съ воцареніемъ императора Александра II, Плещеевъ былъ возвращенъ въ Москву, и литературная дѣятельность его возобновилась.

Первыя стихотворенія Плещеева были напечатаны въ 1843 и 1844 гг., когда поэту было лишь немного болѣе того возраста, за сочинительство

въ которомъ С. Л. Пушкинъ предлагалъ извѣстныя педагогическія воздѣйствія. Это были переводъ рюккертовскаго стихотворенія *Пѣсня странника* и *Ночныя думы*. Первое изъ нихъ коротко, и я приведу его, — такъ какъ оно характерно для настроенія начинающаго юноши-поэта:

Тѣни горъ высокихъ
На воду легли;
Потянулись чайки
Бѣлыя вдали.
Тихо все... Томленьемъ
Дышитъ грудь моя...
Какъ теперь бы крѣпко
Обнялъ друга я!
Весело выходитъ
Странникъ утромъ въ путь
Но подъ вечеръ дома
Радъ бы отдохнуть.

Вотъ что писалъ по поводу *Ночныхъ думъ* Плещеева Плетневъ къ Я. К. Гроту, 18 марта 1844 г.: „Видѣлъ ты въ *Современникѣ* стихи за подписью: А. П—въ? Я узналъ, что это нашъ студентъ еще 1-го курса, Плещеевъ. У него виденъ талантъ. Я его призывалъ къ себѣ и обласкалъ его. Онъ идетъ по восточному отдѣленію, живетъ съ матерью, у которой единственный сынъ, и въ университетъ перешелъ изъ школы гвардейскихъ подпрапорщиковъ, не чувствуя расположенія къ ратной жизни“ [1]. Шесть лѣтъ, тяжкихъ лѣтъ привелось Плещееву быть солдатомъ поневолѣ.

Стихотвореніе Плещеева обратило на себя вни-

---

[1]) Переписка Я. К. Грота съ П. А. Плетневымъ, II, 213.

маніе и Грота. Въ отвѣтномъ письмѣ Плетневу онъ говоритъ: „А я именно хотѣлъ спросить у тебя: кто П—въ, авторъ стиховъ въ *Современникѣ*“. Въ интересной перепискѣ Грота съ Плетневымъ мы находимъ и нѣкоторыя другія свѣдѣнія о Плещеевѣ. Такъ, Плетневъ пишетъ, что молодой поэтъ „зараженъ доктриною Краевскаго“: для него *Москвитянинъ* все равно, что *Маякъ*.

Изданныя въ Москвѣ, въ 1887 году, *Стихотворенія* Плещеева (помѣченныя почему-то 1846—1886 гг.) открываются свѣтлымъ юношескимъ гимномъ:

Впередъ! безъ страха и сомнѣнья
На подвигъ доблестный, друзья!

Въ былые годы его знала наизусть, декламировала и распѣвала вся учащаяся молодежь. Живою, радостною наивностью дышитъ это стихотвореніе, наивностью, которая должна была бы перейти въ бодрую и стойкую убѣжденность мужа. „Пусть намъ,—писалъ Плещеевъ,—звѣздою путеводной святая истина горитъ; и вѣрьте, голосъ благородный не даромъ въ мірѣ прозвучитъ!“

Характерны и эпиграфы, которые въ это время Плещеевъ бралъ для своихъ стихотвореній. То это слова Ламнэ, говорящаго, что дыханіе злого не вѣчно будетъ проноситься надъ землею, то горделивые стихи Барбье: поэтъ долженъ быть возвышеннымъ протестантомъ за право и гуманность. Есть и исключеніе. Въ стихотвореніи *Странникъ* и эпиграфъ (изъ Моро) безнадежный, и общій тонъ унылый. Поэтъ вспоминаетъ любимую

женщину. Она, бывало, говорила ему: день придетъ и близокъ онъ, когда ни горя ни страданій не будетъ на землѣ. Но юноша-поэтъ увѣряетъ насъ, что онъ утратилъ упованья, что его душа утомлена безплодною борьбою. Онъ говоритъ:

Безсиліе мое гнететъ меня всечасно;
Ужъ холодъ въ сердце мнѣ, я чувствую, проникъ.

Нѣсколько встревоженный читатель успокаивается однако при дальнѣйшихъ стихахъ:

И я спѣшу къ тебѣ, спѣшу, мой другъ прекрасный,
Въ объятіяхъ твоихъ забыться хоть на мигъ!

Моменты печали не могутъ не быть, конечно, у всякаго искренняго лирическаго поэта, а для поэта съ міровоззрѣніемъ Плещеева, въ сороковые годы, естественно, бывали и моменты унылой безнадежности. Но въ двадцать съ небольшимъ лѣтъ талантливому и здоровому человѣку долго унывать невозможно. „Послѣ грома, послѣ бури,—пишетъ самъ Плещеевъ,—

Послѣ тяжкихъ, мрачныхъ дней,
Прояснился сводъ лазури,
Сердцу стало веселѣй».

Еще одну черту долженъ отмѣтить въ первомъ періодѣ поэзіи Плещеева, до его ссылки: гуманный космополитизмъ. Въ одномъ изъ стихотвореній онъ говоритъ о неоцѣненномъ юношѣ, съ любящей и благородной душой, котораго упрекали за то, что онъ не любилъ родного края:

Онъ міръ считалъ своей отчизной
И человѣчество семьей!

И потомъ, долго спустя, мы встрѣчаемъ у Плещеева подобныя же мысли. Онъ пишетъ, напримѣръ:

Отчизну я люблю глубоко и желаю
Всей полнотой души цвѣсти и крѣпнуть ей,
Но къ племенамъ чужимъ вражды я не питаю:
Ей мѣста нѣтъ въ душѣ незлобивой моей.

И дѣйствительно, поэтъ горячо любилъ родину. Прочитайте хоть слѣдующія строки:

Поля изрытыя, колосья желтыхъ нивъ,
Просторъ степей, безмолвно величавый;
Весеннею порой широкихъ рѣкъ разливъ,
Таинственно шумящія дубравы.
Святая тишина убогихъ деревень,
Гдѣ труженикъ, задавленный невзгодой,
Молился небесамъ, чтобъ новый, лучшій день
Надъ нимъ взошелъ—великій день свободы!

Плещеевъ такъ кончаетъ это стихотвореніе:

Отчизна! не плѣнишь ничѣмъ ты чуждый взоръ [1]).
Но ты мила красой своей суровой
Тому, кто самъ рвался на волю и просторъ,
Чей духъ носилъ гнетущія оковы...

Обратимся къ прозаическимъ сочиненіямъ Плещеева въ первый же періодъ его литературной дѣятельности. Они не отличаются глубиною содержанія, въ нихъ нѣтъ яркихъ, выпуклыхъ образовъ; но автору было тогда 24—26 лѣтъ, и написаны эти повѣсти и разсказы почти полвѣка тому назадъ. Въ нихъ видна и тонкая наблюдательность, и живой юморъ. Дѣло не обходится ино-

---

[1]) Напоминаетъ «взоръ иноплеменный» у Тютчева.

гда безъ наивной добродѣтельной риторики, но не разъ появляется улыбка, когда авторъ приводитъ разговоръ дамъ, барышенъ и молодыхъ людей такъ называемаго средняго круга. Хозяйка салона, напримѣръ, Софья Васильевна Жмурина, порхаетъ отъ гостя къ гостю.

— А мы недавно восхищались вашимъ сочиненіемъ... мсье Фигаровичъ,—говоритъ она литератору.—Что вы теперь пишете?

— Пишу повѣсть *Федотъ*, Софья Васильевна,—отвѣчаетъ литераторъ.

— Какъ это, должно-быть, интересно! — И Софья Васильевна сдѣлала едва замѣтную гримасу.

Въ самомъ дѣлѣ, почему ей интересенъ въ особенности *Федотъ?*

Въ 1858 году издаются новыя стихотворенія Плещеева. Къ нимъ эпиграфъ на этотъ разъ изъ Гейне: поэтъ лишенъ былъ пѣсенъ, долгое время лишенъ; и вотъ, какъ внезапныя слезы, пѣсни вновь пришли. Дѣйствительно, новыя пѣсни часто похожи на слезы. Плещеевъ говоритъ:

Не вижу я вокругъ отраднаго разсвѣта;
Повсюду ночь да ночь, куда ни бросишь взоръ.
Исчезли безъ слѣда мои младыя лѣта,
Какъ въ зимнихъ небесахъ сверкнувшій метеоръ.
Какъ мало радостей они мнѣ подарили,
Какъ скоро свѣтлыя разсѣялись мечты!
Морозы ранніе безжалостно побили
Безпечной юности любимые цвѣты!

А между тѣмъ, теперь Плещееву только 33 года, онъ долженъ былъ бы быть въ полномъ расцвѣтѣ

силъ и таланта. Надломленная душа поэта не замѣчаетъ, что онъ не могъ бы пѣть о горестномъ торжествѣ ночи, если бъ тогда не загоралась уже заря...

И много разъ повторяется у Плещеева печальный припѣвъ о безплодности борьбы, о томъ, что она оказалась непосильною. Но поэтъ жаждетъ вѣры и надежды.

О, Боже мой, возстанови
Мой падшій духъ, мой духъ унылый!
Я жажду вѣры и любви,
Для новыхъ битвъ я жажду силы.
Запутанъ мракомъ ночи я,
И въ немъ я ощупью блуждаю;
Ищу въ свѣтильникъ свой огня,
Но гдѣ обрѣсть его, не знаю.

Иногда поэтъ обвиняетъ себя самого:

Былое предо мной, какъ призракъ возстаетъ,
И тайный голосъ мнѣ твердитъ укоръ правдивый:
Чего убить не могъ суровой жизни гнетъ,
Зарылъ я въ землю самъ—зарылъ, какъ рабъ лѣнивый.

Мы не произнесемъ такого укора, мы не обвинимъ поэта въ томъ, что тяжелое испытаніе спугнуло его юношескія грезы, наложило печальный оттѣнокъ на его думы и чувства. Не безплодна была его борьба, и много тихой радости и возвышающихъ душу впечатлѣній даетъ читателю его элегическая поэзія, въ которой все блестятъ золотистыя мечты юноши, все звучатъ горячіе призывы къ свѣту и правдѣ. Онъ говоритъ, что не утратитъ вѣры,

Что озарить нашъ міръ любви и правды свѣтъ.
Пускай я здѣсь, какъ капля въ морѣ значу,
Но каждый честный бой оставить долженъ слѣдъ.

Въ стихотвореніи, посвященномъ И. С. Аксакову, *Двѣ дороги,* Плещеевъ призываетъ итти по тернистому пути, чтобы встрѣтить восходъ солнца правды надъ вселенной. Для мягкой, дѣйствительно незлобивой души западника-Плещеева характерно и это посвященіе стихотворенія славянофилу Аксакову.

Родная природа, въ особенности благодатная весна, сильно дѣйствовала на поэта:

Всѣ-то, всѣ тебя ждутъ, не дождутся, весна!
Жду и я наболѣвшей душою,
Чтобы лѣсъ зашумѣлъ, пробужденный отъ сна,
Разукрашенный яркой листвою.
Сколько разъ этотъ шумъ, какъ ему я внималъ,
На меня навѣвалъ примиренье:
Я сильнѣе любилъ, я полнѣе прощалъ,
Затихало въ груди озлобленье,
И какъ-будто шепталъ чей-то голосъ: сомкни
Здѣсь навѣки усталыя очи,
Хорошо умереть въ эти ясные дни,
Въ эти теплыя, тихія ночи.

Нельзя не упомянуть, что Плещеевъ горячо любилъ дѣтей и любилъ писать для нихъ стихотворенія. Онъ въ сердечномъ умиленіи смотритъ на дѣтскія головки, слушаетъ звонкій дѣтскій смѣхъ, но въ глубинѣ его души, помимо воли,

Мучительный рождается вопросъ:
Ужель и вамъ не видѣть лучшей доли?
И вамъ итти путемъ безплодныхъ грезъ?

Дѣтскія стихотворенія Плещеева многимъ извѣстны и очень любимы. Кто не знаетъ *Какъ мой садикъ свѣжъ и зеленъ* или *Былъ у Христа младенца садъ?*

Плещеевъ переводилъ изъ многихъ поэтовъ, въ особенности изъ Гейне (драматическая баллада Гейне *Вильямъ Ратклифъ* посвящена нашимъ поэтомъ Н. Г. Чернышевскому), и переводы его отличаются выдающимися достоинствами. Девять стихотвореній Шевченка, переданныхъ намъ Плещеевымъ, свидѣтельствуютъ о томъ, какъ хорошо понималъ Алексѣй Николаевичъ знаменитаго украинскаго поэта, судьба котораго была еще горче судьбы самого Плещеева.

Въ Плещеевѣ совмѣщались многія изъ лучшихъ качествъ людей сороковыхъ и шестидесятыхъ годовъ. Широкое образованіе, гуманность, любовь къ родинѣ и къ природѣ привлекали къ нему и читателей и людей, лично его знавшихъ. Какъ въ дни его юности Плетневъ и Гротъ, Плещеевъ тепло и участливо относился къ молодымъ поэтамъ. Высоко цѣня Некрасова, Добролюбова и другихъ выдающихся дѣятелей начала царствованія императора Александра II, Плещеевъ благоговѣлъ передъ Пушкинымъ и Бѣлинскимъ. Въ стихотвореніи, посвященномъ памяти Тургенева, поэтъ говоритъ, что творецъ *Дворянскаго гнѣзда* безконечно любилъ родной край,

Какъ тотъ, — другъ юности твоей,
Знаменоносецъ правды вѣчной
И мыслей сѣятель благихъ,

Кого такъ рано смерть сразила,
Но чья пророческая рѣчь
Ужъ славы лучъ тебѣ сулила
И съ кѣмъ желалъ ты рядомъ лечь.

Въ одномъ изъ своихъ стихотвореній шестидесятыхъ годовъ Плещеевъ разсказываетъ, какъ молодежь окружила старика, взглядъ котораго согрѣтъ живою думой, который горячо отвѣчаетъ па вопросы, волнующіе молодежь:

Блаженъ, кто въ старческіе годы
Всю свѣжесть чувства сохранилъ,
Въ комъ испытанья и невзгоды
Не умертвили духа силъ,
Кто другъ не рабства, а свободы,
Въ комъ вѣра въ истину жива,
И кто безстрастно не взираетъ,
Какъ человѣчества права
Надменно сильный попираетъ.

Такимъ старцемъ былъ самъ Плещеевъ. Вѣчная, благодарная память!

В. Г. КОРОЛЕНКО.

(Опытъ литературной характеристики).

Въ 1885 году въ „Русской Мысли“ появился разсказъ, подписанный неизвѣстнымъ до тѣхъ поръ именемъ Владиміръ Короленко. Этотъ святочный разсказъ, „Сонъ Макара“, переносилъ насъ въ далекую и мрачную сибирскую тайгу. Въ ней затерялось село, гдѣ рядъ поколѣній отбивалъ у жестокой природы кусокъ за кускомъ промерзшей земли. Живетъ здѣсь и объякутившійся потомокъ русскихъ переселенцевъ Макаръ.

Молодой художникъ сумѣлъ ярко передать все мрачное величіе тайги, всю глубину человѣческаго горя этого забитаго, замученнаго вѣчною работой полудикаря, величайшимъ наслажденіемъ для котораго является бутылка отвратительной водки.

Подъ Рождество Макаръ видитъ сонъ: онъ умеръ, и попикъ Иванъ, умершій нѣсколько лѣтъ тому назадъ, провожаетъ его на судъ къ большому Тойону. Съ удивительнымъ умѣньемъ художникъ рисуетъ намъ душевное состояніе бѣднаго Макара. Онъ и наяву мечталъ нерѣдко о томъ, что уйдетъ на какую-то гору, гдѣ не будетъ каторжной работы, куда не заглянетъ исправникъ, гдѣ съ Ма-

кара не будутъ выколачивать податей. Теперь онъ умеръ, идетъ на судъ къ большому Тойону и сокрушается лишь о томъ, что путь долгъ, а попикъ Иванъ говоритъ, что умершему ѣсть не полагается. И другія земныя заботы не покидаютъ Макара: увидѣлъ онъ, что ѣдетъ къ Тойону татаринъ на украденной когда-то у Макара лошади, и бросился было отымать ее у татарина, да попикъ Иванъ остановилъ бѣднягу.

„— Тише, тише, Макаръ! Ты все забываешь, что ты уже умеръ... Зачѣмъ тебѣ конь? Да, притомъ, развѣ ты не видишь, что пѣшкомъ ты подвигаешься гораздо быстрѣе татарина? Хочешь, чтобъ тебѣ пришлось ѣхать цѣлыхъ тысячу лѣтъ?

Макаръ смекнулъ, почему татаринъ такъ охотно уступалъ ему лошадь.

„Хитрый народъ!“ подумалъ онъ и обратился къ татарину.

— Ладно, ужо! Поѣзжай на конѣ... а я, братъ, сдѣлаю на тебя прошеніе“.

Замѣчаетъ Макаръ, что въ громадной равнинѣ, по которой онъ двигается съ попикомъ Иваномъ, почти всѣ отстаютъ отъ нихъ, и Макаръ поспѣшилъ приписать это своей добродѣтели.

„— Слушай, отецъ, — сказалъ онъ попику, — какъ ты думаешь? Я хоть и любилъ при жизни выпить, а человѣкъ былъ хорошій... Богъ меня любитъ...

Онъ пытливо взглянулъ на попа Ивана. У него была задняя мысль: вывѣдать кое-что отъ стараго попика. Но тотъ сказалъ кратко:

— Не гордись. Уже близко. Скоро узнаешь самъ".

И вотъ Макаръ въ хорошей просторной избѣ, на судѣ у Бога. Принесли вѣсы, чтобы взвѣсить добро и зло, содѣянныя Макаромъ, вошелъ и самъ большой Тойонъ, старый-престарый, съ большою серебристою бородой, спускавшеюся ниже пояса. Онъ былъ одѣтъ въ богатые, неизвѣстные Макару мѣха и ткани, а на ногахъ у него были теплые сапоги, обшитые плисомъ, какіе Макаръ видѣлъ на старомъ иконописцѣ.

Въ большомъ Тойонѣ Макаръ узнаетъ, конечно, образъ, который видѣлъ въ церкви. Художникъ заставляетъ насъ понимать и чувствовать правдивость той странной смѣси христіанскихъ и грубо языческихъ представленій, какая наполняетъ душу Макара. Онъ сначала пытается обмануть большого Тойона, хотя ему передъ лицомъ Бога и стало стыдно и страшно за свою жизнь. Тойонъ спрашиваетъ:

„— Что ты сдѣлалъ въ своей жизни?

— Самъ знаешь,— отвѣтилъ Макаръ.— У тебя, должно-быть, записано.

Макаръ испытывалъ стараго Тойона, желая узнать, дѣйствительно ли у него записано все.

Но Тойонъ отвѣтилъ, чтобъ Макаръ говорилъ самъ. Тотъ ободрился, подумалъ что нѣтъ у Тойона никакихъ записей, и началъ прикидывать къ своей работѣ тысячи лишнихъ срубленныхъ жердей, сотни возовъ дровъ и бревенъ, сотни пудовъ посѣяннаго хлѣба...

Когда онъ все перечислилъ, старый Тойонъ обратился къ попу Ивану:

— Принеси-ка сюда книгу.

Тогда Макаръ увидѣлъ, что попъ Иванъ служитъ у Тойона писаремъ, и очень разсердился, что тотъ по-пріятельски не сказалъ ему объ этомъ раньше.

Открылся обманъ Макаровъ, и большой Тойонъ прогнѣвался.

— Кто въ Чалганѣ,—спрашиваетъ онъ у попа Ивана, —кладетъ на лошадей болѣе всѣхъ клади и кто гоняетъ ихъ всѣхъ больше?

Попъ Иванъ отвѣтилъ:

— Церковный трапезникъ. Онъ гоняетъ почту и возитъ исправника.

Тогда старый Тойонъ сказалъ:

— Отдать этого лѣнивца трапезнику въ мерины, и пусть онъ возитъ на немъ исправника, пока не заѣздитъ... А тамъ мы посмотримъ.

Но въ эту страшную минуту Макаръ вспоминаетъ, что есть благостный Сынъ Божій, и видитъ онъ во снѣ, какъ Христосъ входитъ въ избу, садится по правую сторону большого Тойона и милостиво разрѣшаетъ Макару сказать что-либо въ свою защиту.

— Говори, бѣдняга!

И съ Макаромъ совершается чудо: онъ заговорилъ такъ, какъ никогда не могъ говорить при жизни. Горячо, гнѣвно начинаетъ онъ доказывать, какъ тяжело, какъ горько жилось ему на свѣтѣ.

„У нихъ все записано въ книгѣ... Пусть же они покажутъ: когда онъ испыталъ отъ кого-нибудь ласку, привѣтъ или радость? Гдѣ его дѣти? Когда они умирали, ему было горько и тяжко, а когда выростали, то уходили отъ него, чтобы въ одиночку биться съ тяжелой нуждой. И онъ состарѣлся одинъ съ своей второй старухой и видѣлъ, какъ его оставляютъ силы и подходитъ злая, безпріютная дряхлость. Они стояли одинокіе, какъ стоятъ въ степи двѣ сиротливыя елки, которыхъ бьютъ отовсюду жестокія мятели.

Онъ родился, какъ другіе, съ ясными, открытыми очами, въ которыхъ отражались земля и небо, и у него было чистое сердце, готовое раскрыться на все прекрасное въ мірѣ. По чьей винѣ онъ дошелъ до паденія? Не знаетъ этого Макаръ, но знаетъ лишь одно: въ сердцѣ его истощилось терпѣніе. При жизни у него впереди все еще маячила звѣздочкой въ туманѣ — надежда. Онъ живъ, стало-быть, можетъ, долженъ еще испытать лучшую долю... Теперь онъ стоялъ у конца, и надежда угасла...

Но старый Тойонъ остановилъ Макара:

— Погоди, бѣдняга! Ты не на землѣ. Здѣсь и для тебя найдется правда...

И Макаръ дрогнулъ. На сердце его пало сознаніе, что его жалѣютъ, и оно смягчилось, а такъ какъ передъ его глазами все стояла его бѣдная жизнь, отъ перваго дня до послѣдняго, то и ему стало самого себя невыносимо жалко... И онъ заплакалъ.

И старый Тойонъ тоже плакалъ... И плакалъ старый попикъ Иванъ, и молодые Божьи работники лили слезы, утирая ихъ широкими бѣлыми рукавами...

А вѣсы все колыхались, и деревянная чашка (грѣховъ) поднималась все выше и выше!..“

Я не стану указывать на кое-какіе маленькіе и легко исправимые недостатки этого разсказа, чтобы не портить того неотразимаго впечатлѣнія, которое онъ производитъ [1]).

„Сонъ Макара“ сразу привлекъ къ В. Г. Короленку сочувственное вниманіе обширнаго круга читателей, которое возростало по мѣрѣ того, какъ появлялись новыя произведенія талантливаго писателя. Одни изъ этихъ произведеній въ яркихъ краскахъ рисовали намъ природу и людей далекой Сибири, другія являлись поэтическими картинами родины художника, юго-западной Россіи.

Странный контрастъ! Безпощадная, угрюмая и безконечная сибирская тайга въ повѣстяхъ и разсказахъ В. Г. Короленко занимаетъ мѣсто рядомъ съ изображеніемъ благоухающей украинской ночи, мрачные типы сибирскихъ бродягъ смѣняются нѣжными образами, дѣтскими и женскими, которые сберегло и опоэтизировало для насъ воображеніе

---

[1]) Въ печати укажу, напримѣръ, на то, что въ концѣ разсказа всѣ плачутъ, но забытъ Христосъ; трудно допустить, чтобъ Макаръ зналъ, что такое *кринъ-сельный;* не совсѣмъ гармонируетъ съ общимъ тономъ разсказа описаніе смерти попика Ивана. («Всѣ жалѣли добраго попа Ивана, но такъ какъ отъ него остались однѣ только ноги, то вылѣчить его не могъ уже ни одинъ докторъ въ мірѣ»).

писателя. Но и тамъ, въ глухой недоступной тундрѣ, и здѣсь, среди цвѣтущей природы, подъ ласковымъ небомъ Украйны, сердце художника-человѣка бьется одинаковой любовью къ людямъ, его пытливая, честная мысль одинаково, какъ стрѣлка вѣрнаго компаса, обращается въ сторону добра и справедливости...

Мои слушатели, навѣрно, знаютъ и „Очерки сибирскаго туриста" и „Соколинца", — тѣ разсказы и очерки В. Г. Короленко, которые упрочили его почетную извѣстность и привлекли къ нему живѣйшія симпатіи читателей. Наша критика занималась этими произведеніями, и я, желая избѣгнуть, по мѣрѣ возможности, повтореній, сошлюсь на нѣкоторые отзывы, въ которыхъ, по моему мнѣнію, заключается правильная оцѣнка сибирскихъ разсказовъ писателя, давшаго намъ возможность глубоко заглянуть въ душу и бѣднаго Макара, и фанатика Безрукаго, и *убивца*, — одна изъ наиболѣе яркихъ и привлекательныхъ фигуръ въ новѣйшей русской художественной литературѣ. Но приведу я отзывы не русскихъ, а французскихъ критиковъ, потому что они менѣе извѣстны, чѣмъ мнѣнія нашихъ писателей и, кромѣ того, любопытны, какъ голоса иностранцевъ, высоко цѣнящихъ нашу литературу.

Въ началѣ 1894 года въ Journal des Débats появилась статья Альфреда Рамбо, о сибирскихъ разсказахъ В. Г. Короленка [1]). Авторъ имѣлъ

---

[1]) Le monde slave. Les Nouvelles sibériennes de Vladimir Korolenko. (Journal des Débats, 25 janvier, 1894).

въ рукахъ два тома „Очерковъ и разсказовъ“, изданныхъ редакціей журнала „Русская Мысль“.

Рамбо выражаетъ сожалѣніе, что никто не познакомилъ еще французскую публику съ произведеніями В. Г. Короленка, — перваго изъ молодыхъ, какъ выражается критикъ. Украинскіе разсказы Короленко не привлекаютъ къ себѣ вниманія Рамбо послѣ разсказовъ Марко Вовчка и Захеръ-Мазоха; зато очерки изъ сибирской жизни онъ считаетъ новыми въ русской литературѣ и въ высшей степени интересными.

Рамбо отмѣчаетъ простоту разсказовъ В.. Г. Короленка, отсутствіе въ нихъ романической фабулы. Въ „Черкесѣ“ французскій критикъ указываетъ на сцены, которыя, въ его глазахъ, по точности, по трагической быстротѣ подробностей напоминаютъ Мериме, — въ устахъ француза похвала замѣчательная. Оговорившись, что многое не будетъ понятно французу въ манерѣ Короленка, въ его описаніяхъ, въ его юморѣ, Рамбо говоритъ, однако, что переводъ его сибирскихъ разсказовъ былъ бы цѣннымъ пріобрѣтеніемъ для французской литературы. Можетъ-быть, потому, что ихъ авторъ—малороссъ, у него нѣтъ сложной меланхоліи русскихъ писателей-великоруссовъ, Короленко отличается здоровымъ и великодушнымъ юморомъ, естественностью, самобытностью, артистическою простотою. У него, — говоритъ Рамбо, — нѣтъ и слѣда политической и соціальной тенденціи.

Статья Рамбо вызвала переводъ сибирскихъ

разсказовъ В. Г. Короленка, въ компактномъ томикѣ [1]). Ему предпослано предисловіе г. Жюля Каза. По его мнѣнію, новая русская школа беллетристовъ, освободившаяся отъ вліянія Тургенева, Толстого, Достоевскаго, достигаетъ возрожденія русскаго искусства: явилась забота о формѣ, тщательный выборъ предметовъ, изученіе страстей и природы, и т. п. [2]).

Короленко, — говоритъ французскій критикъ, — удивительный жанристъ, поражающій точностью наблюденій и подробностей. „Сонъ Макара“ — образцовое произведеніе. Большія достоинства находитъ Жюль Казъ и въ другихъ сибирскихъ разсказахъ нашего писателя. Въ отношеніи Короленка къ природѣ Жюль Казъ видитъ глубокую благодарность: это она, мрачная и величественная природа Сибири, поддерживала и утѣшала въ бѣдѣ изгнанника. Его тяжелая скорбь становилась печалью, нѣжною грустью, которая распространялась на все окружающее. Короленко не сожалѣетъ о бродягѣ, — онъ симпатизируетъ ему. Подкрѣпленный высокими впечатлѣніями сибирской природы, несмотря на ужасъ и мракъ тайги и рокового безлюдья, онъ остался оптимистомъ. Бодрая нота звучитъ въ его произведеніяхъ.

Отзывы русской критики согласны во многихъ

---

[1]) W. Korolenko: Le Rêve de Makar, etc. (Переводъ г. Леона Гольшманна, сибиряка, какъ говоритъ объ этомъ г. Жюль Казъ въ предисловіи). Позже вышелъ другой сборникъ подъ заглавіемъ «La forêt murmure», переводъ Кандіани.

[2]) Какъ будто этого не было у названныхъ выше писателей!

отношеніяхъ съ мнѣніями критиковъ французскихъ. Такъ, К. К. Арсеньевъ говоритъ, что Макаръ, *убивецъ,* Балыгай принадлежатъ къ числу самыхъ яркихъ образовъ нашей текущей литературы. А. М. Скабичевскій находитъ, что „Сонъ Макара" подкупаетъ прежде всего содержаніемъ своимъ, силою объективности, съ которою автору удалось изобразить дикаря-якута во всѣхъ мелочахъ его внѣшняго быта и внутренняго психическаго міра; но хороша, — прибавляетъ критикъ, — и внѣшняя форма, весьма рѣдкая въ наше время по выдержанности, отсутствію излишнихъ подробностей и растянутостей, наконецъ, по лиризму, который въ концѣ разсказа захватываетъ читателя и освѣщаетъ всѣ подробности свѣтомъ глубокой идеи, лежащей въ произведеніи.

Въ „Снѣ Макара" съ особенною ясностью сказалась способность В. Г. Короленка къ объективному творчеству, говоритъ и Ю. Николаевъ. Фигуры самого Макара и попика Ивана, по словамъ этого критика, „являются столь трогательными, столь прекрасными въ своей непосредственной наивности, столь правдиво изображенными, что исторгаютъ у читателя невольныя слезы, и онъ плачетъ такъ же, какъ заплакалъ самъ *старый Тойонъ,* слушая повѣствованіе *бѣдняги* Макара о томъ, какъ онъ бѣдствовалъ и что онъ претерпѣлъ на землѣ".

Ту же правдивость и поэзію, тотъ же субъективный лиризмъ (выраженіе К. К. Арсеньева) найдемъ мы и въ разсказахъ Короленка, посвя-

щенныхъ краю, гдѣ прошло его дѣтство. Первый большой очеркъ изъ этой жизни, „Въ дурномъ обществѣ“, носитъ слѣды личныхъ воспоминанiй автора. Мѣсто дѣйствiя—маленькiй городокъ, принадлежащiй захудалому польскому роду. Главныя дѣйствующiя лица — дѣти: сынъ пана судьи и сынъ и дочь пана Тыбурцiя Драбы. Я не стану передавать содержанiя этого прелестнаго разсказа: онъ, вѣроятно, извѣстенъ всѣмъ моимъ слушателямъ, да блѣдный пересказъ не далъ бы никакого понятiя о поэтическомъ колоритѣ этого произведенiя, о той нѣжной и вдумчивой гуманности, которою онъ проникнутъ.

Двѣ, три выдержки лучше выяснятъ дѣло.

Изъ стараго, полуразрушившагося замка были изгнаны прiютившiеся тамъ бездомные бѣдняки. Въ городѣ послѣ этого стало безпокойно. Этотъ городъ „зналъ, что по его улицамъ въ ненастной тьмѣ дождливой ночи бродятъ люди, которымъ голодно и холодно, которые дрожатъ и мокнутъ; понимая, что въ сердцахъ этихъ людей способны зародиться въ отношенiи къ нему лишь жестокiя чувства, городъ насторожился и навстрѣчу этимъ чувствамъ высылалъ лишь угрозу. А ночь, какъ нарочно, спускалась на землю среди холоднаго ливня и уходила, оставляя надъ землей низко бѣгущiя тучи. И вѣтеръ бушевалъ среди ненастья, качая верхушки деревьевъ, стуча ставнями и напѣвая мнѣ въ моей постели о десяткахъ людей, лишенныхъ тепла и свѣта“.

Вы слышите здѣсь ту благородную ноту глубо-

кой человѣчности, которая звучитъ у В. Г. Короленка и въ жизнерадостной природѣ нашего юга, и въ глухой якутской тайгѣ, и среди свѣтлаго простора южнорусскихъ степей, и въ удушливой полутьмѣ далекой сибирской тюрьмы.

Но вотъ наступила весна, затѣмъ лѣто. Веселѣе стало жить и невольнымъ врагамъ городского спокойствія.

Сынъ судьи, навербовавъ трехъ уличныхъ сорванцовъ, отправился съ ними въ экспедицію, на старое кладбище, гдѣ на горѣ стояла уніатская часовня. Дѣти не безъ труда поднялись на обрывъ. „Солнце начинало склоняться къ западу. Косвенные лучи мягко золотили зеленую мураву стараго кладбища, играли на старыхъ покосившихся крестахъ, переливались въ уцѣлѣвшихъ окнахъ часовни. Было тихо, вѣяло спокойствіемъ и глубокимъ миромъ брошеннаго кладбища. Здѣсь уже мы не видѣли ни череповъ, ни голеней, ни гробовъ. Зеленая свѣжая трава ровнымъ, слегка склонившимся къ городу пологомъ, любовно скрывала въ своихъ объятіяхъ ужасъ и безобразіе смерти“.

„Мы были одни, — продолжаетъ разсказчикъ, — только воробьи весело возились кругомъ, да ласточки безшумно влетали и вылетали въ окна старой часовни, которая стояла, какъ-то грустно понурясь, среди поросшихъ травою могилъ, скромныхъ крестовъ, полуразвалившихся каменныхъ гробницъ, на развалинахъ которыхъ стлалась гу-

стая зелень, пестрѣли разноцвѣтныя головки лютиковъ, кашки, фіалокъ“.

Мальчикъ взобрался на плечи товарища и заглянулъ внутрь часовни. Оттуда на него пахнуло торжественною тишиной брошеннаго храма. Здѣсь-то Вася и познакомился съ Валекомъ и Марусей, и между ними завязалась та нѣжная дружба, которая придаетъ особую прелесть очерку „Въ дурномъ обществѣ“. Маленькая пріятельница сына пана судьи была „блѣдное, крошечное созданіе, напоминавшее цвѣтокъ, выросшій безъ живительныхъ лучей солнца. Несмотря на свои четыре года, она ходила еще плохо, неувѣренно ступая кривыми ножками и шатаясь какъ былинка; руки ея были тонки и прозрачны; головка покачивалась на тонкой шеѣ, какъ головка полевого колокольчика, но глаза смотрѣли порой такъ не по-дѣтски грустно, и улыбка такъ напоминала мнѣ мою мать въ послѣдніе дни, когда она, бывало, сидѣла противъ открытаго окна и вѣтеръ шевелилъ ея бѣлокурые волосы, что мнѣ при взглядѣ на это дѣтское личико становилось самому грустно, и слезы подступали къ глазамъ“.

Критикою уже отмѣчено, что у В. Г. Короленка изображеніе дѣтей, ихъ внутренняго міра, отличается высокими художественными достоинствами, тонкимъ и глубокимъ пониманіемъ особенностей дѣтской души. Очень ярко выступаютъ всѣ эти достоинства въ разсказѣ „Ночью“. И Мордикъ, и Голованъ, и Маша, и Шурочка, какъ живые, встаютъ передъ нашимъ воображеніемъ.

Въ другихъ произведеніяхъ (въ „Слѣпомъ музыкантѣ“ [1]) мы видимъ, какъ растетъ дѣтская душа, какъ она наполняется, въ переходномъ возрастѣ, все болѣе и болѣе широкими впечатлѣніями; какими усиліями она перерабатываетъ ихъ и превращаетъ въ собственныя чувства и личныя убѣжденія. Вы помните, что дядя будущаго слѣпого музыканта старался направить мысль и чувство мальчика въ сторону своихъ идеаловъ. Этотъ дядя Максимъ, бывшій гарибальдіецъ, изувѣченный въ борьбѣ за итальянское освобожденіе отъ австрійскаго ига. Сокрушаясь о томъ, что онъ инвалидъ, Максимъ доходилъ до мысли о необходимости покончить свое существованіе; слѣпой мальчикъ, — невольный инвалидъ, — привязалъ, его къ жизни. Дядя Максимъ горячо и настойчиво принялся за то, чтобы вооружить своего племянника на жизненную борьбу.

Я остановлюсь только на одномъ эпизодѣ въ этомъ воспитаніи.

У мальчика оказались замѣчательныя музыкальныя способности. Дядя Максимъ встревоженъ: ему горько думать, что слѣпой музыкантъ „будетъ собирать сотни разряженныхъ франтовъ и барынь, будетъ имъ разыгрывать разные тамъ... вальсы и ноктюрны, а они будутъ утирать слезы платочками“.

---

[1]) А. М. Скабичевскій считаетъ «Слѣпого музыканта» лучшимъ произведеніемъ В. Г. Короленка, съ чѣмъ я не могу согласиться. К. К. Арсеньевъ видитъ, не безъ основанія, въ этомъ этюдѣ нѣкоторое резонерство, упрекаетъ автора за то, что онъ ужъ очень часто вмѣшивается въ дѣйствіе.

Дядя Максимъ заставляетъ конюха Іохима спѣть передъ мальчикомъ *хорошую батькову и дидову пѣсню*. „Пѣсня, думалъ онъ, говоритъ не одному неопредѣленно разнѣживающему слуху. Она даетъ образы, будитъ мысль въ головѣ и мужество въ сердцѣ“. Іохимъ запѣлъ:

„Ой, тамъ на горі, тай женці жнуть...“

Результатъ превзошелъ ожиданія Максима: слѣпой музыкантъ понялъ всю красоту этой исторической украинской пѣсни, передъ нимъ раскрылся міръ, полный смысла и борьбы, радости и горя.

Но душа ребенка оказалась, конечно, вовсе не такою простою и податливою, какъ это полагалъ сначала Максимъ Яценко, и нерѣдко его вліяніе наталкивалось на неожиданный и непонятный отпоръ, а воспитательные планы терпѣли крушеніе отъ появленія въ ребенкѣ такихъ чувствъ и стремленій, которыхъ Максимъ и не подозрѣвалъ въ своемъ Петрусѣ.

Петрусь горько страдаетъ отъ сознанія своей слѣпоты. Это страданіе дѣлаетъ его несправедливымъ. Въ раздраженіи и горѣ онъ говоритъ, что желалъ бы быть слѣпымъ нищимъ, сбирать копейки, потомъ радоваться удачному сбору. Если бы приходилось ему страдать отъ голода и холода — это все же было бы для него лучше: у него не было бы ни одной минуты, не занятой мелкой будничной заботой.

Тогда Максимъ рѣшилъ произвести опытъ, чтобъ развѣять эти мрачныя думы, чтобъ поднять въ душѣ Петруся состраданье къ людямъ, безконечно

болѣе его несчастнымъ. Онъ ведетъ слѣпого музыканта въ церковь, предъ которою настоящіе слѣпые нищіе затянули свою, душу раздирающую, пѣсню:

— Под-дайте сліпенькимъ... ра-а-ди Христа...

Опытъ удался, Петрусь былъ потрясенъ, и потомъ, долго спустя, въ минуту его музыкальнаго торжества, въ блестящей концертной залѣ, передъ взволнованною, очарованною и притихнувшею толпою, зазвенѣлъ въ могучихъ аккордахъ горькій стонъ этой пѣсни несчастныхъ.

„Да, онъ прозрѣлъ,—сказалъ тогда старый гарибальдіецъ. — На мѣстѣ слѣпого и неутолимаго эгоистическаго страданія онъ носитъ въ душѣ чужое горе, онъ его чувствуетъ, видитъ и сумѣетъ напомнить счастливымъ о несчастныхъ“...

«Нѣтъ прекраснѣй назначенія,
Лучезарнѣй нѣтъ вѣнца»,

прибавимъ мы къ словамъ Максима.

Въ разсказахъ В. Г. Короленка проходитъ длинная вереница лицъ, которыя стремятся къ правдѣ, страдаютъ и борются за нее, хотя нерѣдко случалось, что шли они не за подлиннымъ свѣтомъ, а за болотными огоньками. Въ Васѣ, напр., изъ „Дурного общества“ уже виденъ будущій стойкій боецъ. Искателей истины и правды изображаетъ намъ художникъ и въ своихъ сибирскихъ очеркахъ. „Убивца“, въ разсказѣ, такъ названномъ, „начальники обидѣли“. Прибавилось сюда и личное горе. Искалъ онъ правильныхъ людей. Про-

скуровъ [1]) весь горитъ страстнымъ желаніемъ защитить слабаго, вступить въ борьбу съ преступнымъ зломъ, съ его еще болѣе преступными покровителями; но терпитъ пораженіе, потому что одинъ въ полѣ не воинъ, потому что общественные порядки могутъ сломить самую крѣпкую волю, самыя честныя стремленія.

Одинъ изъ критиковъ говоритъ про В. Г. Короленко, что „онъ видѣлъ много худого, но видѣлъ и хорошее. Онъ знаетъ, жизнь, знаетъ ея темныя стороны, но знаетъ, что въ этой темнотѣ есть и просвѣтъ: онъ любитъ останавливаться на этихъ свѣтлыхъ точкахъ, любитъ указывать на нихъ“ [2]). Съ этимъ мнѣніемъ писателя изъ враждебнаго мнѣ лагеря я не могу не согласиться. Оптимистическая (и пантеистическая, пожалуй) нота звучитъ во всѣхъ произведеніяхъ В. Г. Короленка, за исключеніемъ одного разсказа, который не былъ помѣщенъ авторомъ ни въ первый ни во второй томъ его „Очерковъ и разсказовъ“.

[1]) Очерки сибирскаго туриста. Сибирскій вольтерьянецъ.

[2]) Г. Ю. Николаевъ: В. Г. Короленко. «Критическій этюдъ» М. 1893. Этотъ самый обстоятельный до сихъ поръ этюдъ, посвященный В. Г. Короленку, заключаетъ въ себѣ, при ошибочности основной точки зрѣнія, немало мѣткихъ замѣчаній. Авторъ грѣшитъ, впрочемъ, противорѣчіями. Такъ, напримѣръ, Короленко, по его мнѣнію, отличается «эскизностью и туманностью изображеній» (24), а образъ Маруси («Въ дурномъ обществѣ») на слѣдующей же страницѣ признается «однимъ изъ трогательнѣйшихъ образовъ, созданныхъ русскою художественною литературой;» «лицо Якова («Въ подслѣдственномъ отдѣленіи») вышло живымъ и живущимъ, оно говоритъ само за себя» (54) и т. д.

Я имѣю въ виду разсказъ „Съ двухъ сторонъ“, гдѣ мысль о смерти, о неизбѣжномъ и печальномъ концѣ всего живущаго, принимаетъ до болѣзненности, до ужаса мрачный характеръ. Этотъ разсказъ не можетъ, вслѣдствіе своей исключительности, служить для характеристики художника и для оцѣнки его міропониманія, и поэтому въ дополненіе къ сказанному я упомяну о малорусской сказкѣ „Судный день“ („Іомъ-Кипуръ“). Разсказъ этотъ проникнутъ свѣтлымъ гуманнымъ чувствомъ и заразительнымъ малорусскимъ юморомъ, напоминающимъ юморъ Гоголя. Что В. Г. Короленко страстно любитъ свою родину, — людей и природу, — это мы знали уже и раньше. Въ Іомъ-Кипурѣ насъ трогаетъ, кромѣ того, глубоко-человѣчное, истинно-христіанское отношеніе автора къ многострадальному еврейскому племени. Въ этомъ сочувственномъ отношеніи нѣтъ ни тѣни сантиментальности или искусственнаго преувеличенія. Читатель чувствуетъ, что русскій художникъ сумѣлъ честно и правдиво изобразить то, что онъ на самомъ дѣлѣ видѣлъ и зналъ, сумѣлъ разглядѣть, что дѣлается въ душѣ шинкаря-Янкеля, чѣмъ страдаетъ и радуется его семья. Когда эта семья собиралась молиться вечеромъ подъ Судный день, то всѣ слышали, какъ молодая жена Янкеля и его дѣти *жужжали* свои молитвы. Для художника въ этомъ моленіи послышалось нѣчто удивительное: „казалось, кто-то другой сидитъ внутри жидовъ, сидитъ и плачетъ и причитаетъ, вспоминаетъ и проситъ. А кого и о чемъ? — кто

ихъ знаетъ! Только какъ будто бы уже не о шинкѣ и не о деньгахъ".

И у кулака-мельника „стало отъ той жидовской молитвы что-то сумно на душѣ — и жутко и жалко".

По возвращеніи изъ Сибири, В. Г. Короленко начинаетъ пытливо вглядываться въ людей русскаго сѣвера. Онъ понялъ и полюбилъ скудную и унылую природу этого края, перенесъ сюда свою вдумчивую наблюдательность, свое дѣятельное чувство любви къ человѣку. Описываетъ, напримѣръ, В. Г. Короленко разыгравшуюся Ветлугу. „Рѣзвыя струи бѣжали, толкались, кружились, свертывались воронками, развивались опять и опять бѣжали дальше, отчего по всей рѣкѣ, вперегонку, неслись клочья желтовато-бѣлой пѣны. По берегамъ зеленый лопухъ, схваченный водою, тянулся изъ нея, тревожно размахивая не потонувшими еще верхушками, между тѣмъ какъ въ нѣсколькихъ шагахъ, на большой глубинѣ, и лопухъ, и мать-мачеха, и вся зеленая братія стояли уже, безропотно и тихо... Молодой ивнякъ, съ зелеными нависшими вѣтвями, вздрагивалъ отъ ударовъ зыби [1]).

И вотъ въ душѣ художника встаетъ чувство, которое въ слабой степени приходится испытывать иной разъ и каждому изъ насъ: „И казалось мнѣ, — говоритъ В. Г. Короленко, — что все это когда-то я уже видѣлъ, что все это такое родное, близ-

[1]) *Рѣка играетъ..*

кое, знакомое: рѣка съ кудрявыми берегами, и простая сельская церковка надъ кручей, и шалашъ, и даже приглашеніе къ пожертвованію на *колоколо Господне*, такими наивными каракулями глядѣвшее со столба...

«Все это ужъ было когда-то,
Но только не помню когда».

невольно вспомнились мнѣ слова поэта".

Замѣчательно удачно схвачены въ этомъ разсказѣ особенности великорусскаго юмора (разговоръ перевозчика Тюлина съ проходящимъ и Евстигнѣемъ). Сцена довольно длинна и я поневолѣ долженъ ограничиться маленькимъ отрывкомъ.

Надо съ кручи уставить телѣгу на плохенькій поромъ. На возу сидитъ баба съ ребенкомъ. Лошадь боится, упирается. Крѣпкій ударъ кнутомъ— и она прыгаетъ съ берега. „Минута треска, стукотни и грохота, какъ будто все проваливается сквозь землю. Что-то стукнуло, что-то застонало, что-то треснуло, лошадь чуть не сорвалась въ рѣку, изломавъ тонкую загородку, но, наконецъ, возъ установленъ на качающемся и дрожащемъ паромѣ.

— Что, цѣла? — спрашиваетъ Тюлинъ у Евстигнѣя, озабоченно разсматривающаго телѣгу.

— Цѣла! — съ радостнымъ изумленіемъ отвѣчаетъ тотъ,

Баба сидитъ, какъ изваяніе.

— Ну? — недоумѣваетъ и Тюлинъ. — А думалъ я: безпремѣнно бы ей надо сломаться.

— И то... вишь, кака крутоярина".

Оптимистическое и пантеистическое міровоззрѣніе, о которомъ я упомянулъ выше, не исключаетъ у вдумчиваго писателя признанія многихъ и многихъ мрачныхъ явленій въ нашей жизни. Мало того, оно отнюдь не ведетъ къ проповѣди непротивленія злу. Наоборотъ, въ произведеніяхъ В. Г. Короленко для насъ звучитъ бодрый призывъ къ труду, къ борьбѣ съ разными бѣдами, гнетущими русскую землю, отъ нихъ же главное — невѣжество. Побывалъ нашъ писатель на Святомъ озерѣ, у невидимаго Китежъ-града, гдѣ собираются въ урочные дни и раскольники разныхъ толковъ и православные, гдѣ идутъ страстные, нерѣдко совсѣмъ безсмысленные религіозные споры, послѣ которыхъ противники расходятся съ еще большимъ ожесточеніемъ другъ къ другу, еще менѣе христіанами, чѣмъ они пришли туда. Всю ночь прослушалъ В. Г. Короленко эти споры, и на зарѣ, „усталый, съ головой, отяжелѣвшей отъ безплодной схоластики этихъ споровъ, съ сердцемъ, сжимавшимся отъ безотчетной тоски и разочарованія, — поплелся (онъ) полевыми дорогами по направленію къ синей полосѣ приветлужскихъ лѣсовъ, вслѣдъ за вереницами расходившихся богомольцевъ“.

„Тяжелыя, нерадостныя впечатлѣнія уносилъ я, — говоритъ г. Короленко, — отъ береговъ Святого озера, отъ невидимаго, но страстно взыскуемаго народомъ града... Точно въ душномъ склепѣ, при тускломъ свѣтѣ угасающей лампады провелъ я всю эту безсонную ночь, прислушиваясь, какъ

гдѣ-то за стѣной кто-то читаетъ мѣрнымъ голосомъ заупокойныя молитвы надъ заснувшею навѣки народною мыслью".

Конечно, мысль эта не навѣки заснула даже въ тѣхъ глухихъ углахъ далекаго сѣвера, о которыхъ намъ повѣствуетъ Короленко. И здѣсь, на Ветлугѣ, выбравшись изъ притоновъ мрачнаго религiознаго фанатизма, художникъ почувствовалъ себя легко и свободно, и здѣсь слышится вѣянiе живой человѣческой души. Медленно, но побѣдоносно идетъ по русской землѣ свѣтъ научнаго знанiя, и бѣжитъ передъ нимъ обезсиленная злоба застарѣлыхъ предразсудковъ, упрямаго изувѣрства... Самъ Короленко разсказываетъ намъ, какъ побѣждаетъ наука, какъ быстро можетъ усвоить нашъ народъ тѣ истины, которыя составляютъ основу европейскаго просвѣщенiя.

Седьмого августа 1887 года было солнечное затменiе. В. Г. Короленко прiѣзжаетъ на пароходѣ наблюдать его въ Юрьевецъ. Уже на палубѣ слышны разговоры о признакахъ пришествiя антихриста, о „нѣмцахъ-остроумахъ" (астрологахъ), которые прiѣхали склонять народъ. Народъ взволнованъ толками о предстоящемъ событiи. Кто не читалъ разсказа „На затменiи", тому можно посовѣтовать познакомиться съ этимъ мастерскимъ изображенiемъ необычнаго настроенiя толпы, въ которомъ переплетаются разнообразныя мысли и чувства. Старики ждутъ кончины мiра, враждебно глядятъ на ученыхъ, которые собираются наблюдать величественное и рѣдкое явленiе. „Сколько

призрачныхъ страховъ носится еще,—пишетъ Короленко,—въ этихъ сумеречныхъ туманахъ, такъ густо нависшихъ надъ нашей святой Русью!..“

Но невѣжество не только боязливо: оно и зло и кровожадно. Собирались было разметать инструменты и прогнать „остроумовъ“.

Наступаетъ торжественный моментъ затменія. Все идетъ такъ, какъ предсказано наукой, и упрямые фанатики, отрицавшіе возможность такого предсказанія, приходятъ въ ужасъ... Наступаетъ мракъ. Старухи бѣгутъ домой „помирать съ дѣтками съ малыми“. Атлетъ-рабочій, мрачно сдвинувъ брови, разражается гнѣвною рѣчью:

— Нѣтъ, какъ онъ могъ узнать, вотъ что!—кричитъ онъ. —Говорили тогда ребята: раскидать надо ихнія трубы,—продолжалъ онъ, обращаясь прямо къ разсказчику.—Вишь, нацѣлились въ Бога!.. Отъ этого всей нашей странѣ можетъ гибель произойти. Шутка ли: Господь знаменіе посылаетъ, а они въ него трубами... А какъ Онъ, батюшка, прогнѣвается, да вдругъ сюда, въ это самое мѣсто полыхнетъ молоньей?“

Разсказчикъ успокоиваетъ своего собесѣдника, говоритъ, что тьма сейчасъ пройдетъ. И черезъ нѣсколько мгновеній брызнулъ солнечный лучъ, „прогналъ прочь густо столпившіеся призраки предразсудка, предубѣжденія, вражду этой толпы...

Мрачный рабочій стоялъ теперь съ поднятымъ кверху лицомъ, на которомъ разлилось отраженіе родившагося свѣта. Онъ улыбался.

— Ахъ ты...—повторилъ онъ совершенно съ

другимъ, благодушнымъ выраженіемъ.— И до чего только народъ дошелъ. Н-ну!"

Конецъ страхамъ, конецъ озлобленію".

Побѣдило оптимистическое воззрѣніе автора. Въ письмѣ ко мнѣ (я имѣю, разумѣется, разрѣшеніе ссылаться на него) В. Г. Короленко говоритъ, что для него „вселенная не есть случайная игра случайныхъ силъ и явленій, что и детерминизмъ и эволюція, все это ведетъ къ признанію нѣкотораго закона, который необходимо тяготѣетъ къ чему-то, что мы называемъ благомъ во всѣхъ его видахъ (добро, истина, правда, красота, справедливость); выводъ ясенъ: мы (художники) не просто отражаемъ явленія, какъ они есть, и не творимъ по капризу иллюзію несуществующаго міра. Мы создаемъ или проявляемъ рождающееся въ насъ новое отношеніе человѣческаго духа къ окружающему міру. Совершенно понятно, что вовсе не безразлично, каково это новое отношеніе". „Въ этомъ вѣчномъ стремленіи къ совершенству, которое я допускаю, — пишетъ В. Г. Короленко,— какъ законъ,—есть движущая сила и сопротивленіе: одно рождается и развивается, другое отметается и гибнетъ. Нужно, чтобы новое отношеніе къ міру было добромъ по отношенію къ старому. Хорошая, здоровая и добрая душа отражаетъ міръ хорошо и здоровымъ образомъ. Художникъ запечатлѣваетъ это свое изображеніе и сообщаетъ его другимъ. Вы видѣли явленіе, то же явленіе увидѣлъ художникъ и увидѣлъ его *такъ* и *такъ* вамъ нарисовалъ это свое видѣніе, что и вы уже раз-

личаете въ немъ другія стороны, относитесь къ нему иначе. И вотъ воспринимающая душа человѣчества мѣняется сама".

Въ общемъ, съ такимъ воззрѣніемъ на значеніе искусства и на задачи художника нельзя не согласиться. Въ борьбѣ за существованіе съ природою, въ борьбѣ за наше человѣческое достоинство съ другими людьми, путемъ сочетанія нашихъ усилій съ усиліями однородно чувствующихъ и думающихъ людей, мы создаемъ новый міръ, новыя средства для разумной прекрасной жизни, новыя цѣли, которыя подымаютъ насъ все выше и выше въ область царственной мысли и общественной правды. Наука, искусство, философія служатъ этому безконечно прекрасному идеалу. Художникъ владѣетъ счастливымъ даромъ давать нашей смѣлой мысли, нашему гордому упованію живой, конкретный образъ. Въ этомъ образѣ чаяніе грядущаго живетъ въ доступномъ, видимомъ и понятномъ настоящемъ. Истинный художникъ,—т. е. въ то же время честный и вдумчивый мыслитель, — сводитъ на землю наши лучезарныя видѣнія, не унижая ихъ, возвышая насъ. Я думаю, что нѣтъ прекраснѣй сознанія того художника, который знаетъ, что въ этомъ отношеніи, въ мѣру силъ, имъ все сдѣлано.

Есть, по моему мнѣнію, кое за что упрекнуть В. Г. Короленко, какъ художника. Мнѣ приходилось, напримѣръ, спорить съ нимъ противъ излишней иногда отдѣлки его произведеній, противъ немного расхолаживающей тщательности вырисовки,

рискующей перейти въ манерность. Но мои возраженія и опасенія тонутъ въ моемъ восхищеніи передъ чарующей прелестью его разсказовъ, въ которыхъ на насъ дышитъ то поэтическая украинская ночь, то тихая звѣздная ночь великорусскаго сѣвера; въ которыхъ васъ охватываетъ то ужасъ безпросвѣтной якутской тайги, то сладкій шелестъ черемухи, роняющей свои цвѣты, то раскаты соловьиной пѣсни... Очарованіе могло бы исчезнуть, не повториться, если бъ разсказы и очерки Короленко „не будили мысли въ головѣ и мужества въ сердцѣ“...

Въ задачу моей публичной лекціи не входитъ вовсе оцѣнка В. Г. Короленко, какъ публициста. Въ этомъ отношеніи я могу, какъ старый журналистъ, ограничиться однимъ замѣчаніемъ: дѣятельностью автора „Сна Макара“ русская публицистика имѣетъ полное право гордиться. Онъ является въ настоящее время однимъ изъ лучшихъ ея украшеній.

Пройдутъ годы. Наше поколѣніе сойдетъ подъ гробовые своды. Наступитъ время для научнаго изученія произведеній В. Г. Короленка, будетъ опредѣлено его мѣсто въ исторіи нашей литературы, въ исторіи нашего общественнаго развитія. А покуда мы, читатели, неужели лишены права обмѣниваться своими впечатлѣніями? Неужели намъ слѣдуетъ воздержаться отъ выраженія восхищенія передъ картиной, которая проникнута и мыслью

и чувствомъ, передъ образомъ, который подымаетъ насъ высоко надъ сѣренькою дѣйствительностью и зоветъ насъ на честный трудъ, на одушевленную борьбу? Неужели писатель долженъ лечь въ могилу, чтобы получить выраженіе нашего сочувствія и нашего благодарнаго уваженія? Если этотъ художникъ жилъ съ нами, горевалъ нашимъ горемъ и радовался нашими радостями, если живые люди и текущія бѣды захватывали его вниманіе,—иногда, быть-можетъ, и мѣшая техническому совершенству его произведеній, — не должна ли вслѣдствіе этого увеличиться наша горячая признательность подобному художнику?

Съ цвѣтущихъ полей Украйны В. Г. Короленко былъ перенесенъ на далекій сѣверъ Сибири. Онъ испыталъ, что такое „*льдистый ужасъ полуночи*". Унылая якутская тайга, къ счастью, отдала намъ назадъ этого художника. Онъ вернулся оттуда съ тою же мягкою душой, съ тою же хохлацскою настойчивою волей, съ какою онъ выросъ подъ ласковымъ небомъ юго-западной Россіи. Опытъ жизни умудрилъ его, конечно, но не развѣнчалъ идеаловъ его юности. Нигдѣ въ его разсказахъ и очеркахъ нѣтъ и признака служенія иному богу, нѣтъ и тѣни колебанія вѣры въ торжество добра и правды, въ необходимость сознательной и неуклонной борьбы съ тѣмъ чернымъ зломъ, которое окутываетъ нашу общественную жизнь.

Вы помните, въ очеркѣ „Тѣни" В. Г. Короленко изобразилъ, какъ Сократъ, стремясь своей

великой душою къ Невѣдомому Богу, выступилъ съ громовою рѣчью противъ неправедныхъ боговъ своего народа. И туманъ разступился, ложные боги бѣжали. „А вершина горы уже вся вышла изъ таинственныхъ облаковъ и сіяла, какъ факелъ, надъ синею мглой долинъ. И хотя не было на ней ни громовержца Кронида ни другихъ олимпійцевъ, — только горная вершина, свѣтъ солнца и высокое небо, — но Ктезиппъ ясно чувствовалъ, что вся природа до послѣдней былинки проникнута біеніемъ единой таинственной жизни. Чье-то дыханіе слышалось въ ласкающемъ вѣяніи воздуха, чей-то голосъ звучалъ чудною гармоніей, чьи-то чуялись невидимые шаги въ торжественномъ шествіи сіяющаго дня. И еще человѣкъ стоялъ на освѣщенной вершинѣ и простиралъ руки въ молчаливомъ восторгѣ и могучемъ стремленіи“.

Подобный восторгъ „будитъ мысль въ головѣ и мужество въ сердцѣ“. И горячее спасибо художнику, который дастъ намъ возможность раздѣлить восторгъ Сократа!

Восторгъ этотъ подымаетъ насъ высоко надъ землею не для того, чтобы намъ оставаться въ чистыхъ, но холодныхъ заоблачныхъ высотахъ. Онъ даетъ намъ возможность окинуть общимъ взглядомъ все поле нашей дѣятельности и, спустясь на землю, работать сознательно, не отступая передъ мелкою борьбою, никогда не забывая великой цѣли.

Французская и русская критика, пожалуй, права: у Короленка нѣтъ въ его художественныхъ про-

изведеніяхъ ни соціальныхъ, ни политическихъ тенденцій. Но зато у него есть вполнѣ опредѣленное соціальное и политическое міровоззрѣніе, которое лежитъ въ основѣ его наблюденій жизни, его личнаго опыта, его художественнаго воспроизведенія жизненныхъ явленій. Въ этомъ отношеніи мы не могли бы ошибиться, если бы даже не читали, напримѣръ, книги Короленка „Въ голодный годъ“, если бы не знали, какую настойчивую борьбу велъ онъ въ провинціальной печати противъ застарѣлыхъ злоупотребленій въ мѣстной общественной жизни. Онъ — не вполнѣ объективный художникъ, онъ не опустошилъ своей души до степени автоматически воспринимающаго и воспроизводящаго художественнаго аппарата, что не мѣшаетъ его очеркамъ и разсказамъ дѣйствовать на насъ именно своими художественными достоинствами.

Все это говоритъ публицистъ, односторонній поневолѣ, скажутъ мнѣ, — до нѣкоторой степени маніакъ, безповоротно увлеченный одною великою идеей. Поэтому я кончу словами не публициста и не критика, а поэта, Я. П. Полонскаго:

«Писатель, если только онъ —
Волна, а океанъ — Россія,
Не можетъ быть не возмущенъ,
Когда возмущена стихія.
Писатель, если только онъ
Есть нервъ великаго народа,
Не можетъ быть не пораженъ,
Когда поражена свобода».

О литературной дѣятельности Добролюбова.

(По поводу четвертаго изданія его сочиненій).

I.

Въ числѣ людей, съ именами которыхъ связаны лучшія воспоминанія о литературномъ и общественномъ движеніи шестидесятыхъ годовъ, одно изъ наиболѣе почетныхъ мѣстъ занимаетъ Н. А. Добролюбовъ. Его литературная дѣятельность была кратковременна: въ 1856 году онъ началъ печатать свои статьи въ *Современникѣ,* а въ 1861 году умеръ, не достигши двадцати-шестилѣтняго возраста. И, однако, въ этотъ незначительный срокъ Добролюбовъ написалъ такъ много статей, замѣтокъ и стихотвореній, что они составили четыре большихъ тома. Даровитый критикъ вложилъ въ свои произведенія такъ много ума, знанія и воодушевленія, что значеніе этихъ произведеній не уменьшилось, а возросло въ четверть столѣтія. Несмотря на то, что вышло уже четвертое изданіе сочиненій Н. А. Добролюбова, тѣ идеи, которыя онъ развивалъ въ своихъ статьяхъ, не получили еще достаточно широкаго распространенія въ нашемъ обществѣ, которое сильно нуждается въ усвоеніи гуманныхъ

воззрѣній, въ пріобрѣтеніи устойчивыхъ взглядовъ въ общественныхъ вопросахъ. Въ Добролюбовѣ читатель найдетъ надежнаго руководителя. Было у знаменитаго писателя нѣсколько неосторожныхъ замѣчаній, случалось Добролюбову обмолвиться по тому или другому второстепенному вопросу; но въ цѣломъ и общемъ дѣятельность его представляется вполнѣ продуманною и прочувствованною, стройною и проникнутою яркими основными идеями. Подобно Бѣлинскому, Добролюбову посчастливилось подвергнуть разбору произведенія высокодаровитыхъ писателей; подобно Бѣлинскому (въ послѣднюю пору его литературной дѣятельности), Добролюбовъ выступалъ не только какъ критикъ, но и какъ публицистъ, пользуясь романомъ или драмой для того, чтобы пробудить у однихъ глубокое сожалѣніе къ униженнымъ и оскорбленнымъ и бодрое стремленіе къ борьбѣ съ неправдой и гнетомъ, а у другихъ, — сознаніе ихъ человѣческаго достоинства. Добролюбову удалось оцѣнить художественныя произведенія такихъ первостепенныхъ писателей, какъ Тургеневъ, Гончаровъ, Достоевскій, Островскій. Салтыковъ (Щедринъ) напечаталъ тогда лишь *Губернскіе очерки,* по которымъ Добролюбовъ опредѣлилъ, однако, выдающееся значеніе ихъ автора. „Поднимается, — писалъ критикъ въ послѣдней книжкѣ *Современника* 1856 года, — голосъ противъ злоупотребленій бюрократіи, и *Губернскіе очерки* открываютъ рядъ блестящихъ статей, безпощадно карающихъ и выводящихъ на свѣжую воду всѣ темныя продѣлки мелкаго подья-

чества“. „Все отрицаніе г. Щедрина, — читаемъ мы далѣе, — относится къ ничтожному меньшинству нашего народа, которое будетъ все ничтожнѣе съ распространеніемъ народной образованности. А упреки, дѣлаемые г. Щедрину, раздаются только въ отдаленныхъ, едва замѣтныхъ кружкахъ этого меньшинства. Въ массѣ же народа имя г. Щедрина, когда оно сдѣлается тамъ извѣстнымъ, будетъ всегда произносимо съ уваженіемъ и благодарностью: онъ любитъ этотъ народъ, онъ видитъ много добрыхъ, благородныхъ, хотя и неразвитыхъ или невѣрно направленныхъ инстинктовъ въ этихъ смиренныхъ, простодушныхъ труженикахъ“.

Остановимся на тѣхъ статьяхъ Добролюбова, которыя составляютъ его славу, въ которыхъ его талантъ развернулся съ особенною яркостью и силой. Такими статьями считаемъ мы слѣдующія: *Что такое обломовщина?* (по поводу романа Гончарова), *Темное царство* (о сочиненіяхъ Островскаго), *Когда же придетъ настоящій день?* (о *Наканунѣ* Тургенева) и *Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ* (по поводу *Грозы*).

„Есть авторы, — говоритъ Добролюбовъ въ первой изъ названныхъ статей, — которые сами объясняютъ читателю цѣли и смыслъ ихъ произведеній. Иные и не высказываютъ категорически своихъ намѣреній, но такъ ведутъ весь разсказъ, что онъ оказывается яснымъ и правильнымъ олицетвореніемъ ихъ мысли. У такихъ авторовъ каждая страница бьетъ на то, чтобы вразумить читателя, и много нужно недогадливости, чтобы не понять ихъ...

Зато плодомъ чтенія ихъ бываетъ болѣе или менѣе полное (смотря по степени таланта автора) *согласіе съ идеею,* положенною въ основаніе произведенія. Остальное все улетучивается черезъ два часа по прочтеніи книги. У Гончарова совсѣмъ не то. Онъ вамъ не даетъ и, повидимому, не хочетъ дать никакихъ выводовъ. Жизнь, имъ изображаемая, служитъ для него не средствомъ къ отвлеченной философіи, а прямо цѣлью сама по себѣ. Ему нѣтъ дѣла до читателя и до выводовъ, какіе вы сдѣлаете изъ романа: это ужъ ваше дѣло. Ошибетесь — пеняйте на свою близорукость, а никакъ не на автора“. Въ такихъ случаяхъ критика получаетъ особенно важное значеніе, и Добролюбовъ блистательно воспользовался тѣмъ богатымъ матеріаломъ, который заключаетъ въ себѣ знаменитый романъ Гончарова. У автора *Обломова,* по выраженію Добролюбова, „есть изумительная способность во всякій данный моментъ остановить летучее явленіе жизни во всей его полнотѣ и свѣжести и держать его передъ собою до тѣхъ поръ, пока оно не сдѣлается полною принадлежностью художника“. Добролюбовъ ставитъ вопросъ: составляетъ ли высшій идеалъ художнической дѣятельности объективное творчество, подобное спокойному, безстрастному творчеству Гончарова? И отвѣчаетъ: „Категорическій отвѣтъ затруднителенъ и, во всякомъ случаѣ, былъ бы несправедливъ безъ ограниченій и поясненій. Многимъ не нравится спокойное отношеніе поэта къ дѣйствительности, и они готовы тотчасъ же произнести рѣзкій

приговоръ о несимпатичности такого таланта. Мы понимаемъ естественность подобнаго приговора и, можетъ-быть, не чужды желанія, чтобы авторъ побольше раздражалъ наши чувства, посильнѣе увлекалъ насъ. Но мы сознаемъ, что желаніе это нѣсколько обломовское, происходящее отъ наклонности имѣть постоянно руководителей даже въ чувствахъ“. Само собою разумѣется, что Добролюбовъ возстаетъ при этомъ противъ тѣхъ сторонниковъ *искусства для искусства*, по мнѣнію которыхъ превосходное изображеніе древеснаго листочка столь же важно, какъ и превосходное изображеніе характера человѣка. Добролюбовъ мастерски объясняетъ характеръ Обломова, указывая на родовыя черты обломовскаго типа въ лучшихъ нашихъ литературныхъ произведеніяхъ. Это, — говоритъ критикъ, — коренной, народный нашъ типъ, отъ котораго не могъ отдѣлаться ни одинъ изъ нашихъ серьезныхъ художниковъ. Главная черта обломовскаго характера заключается въ совершенной инертности, въ полной апатіи ко всему, что происходитъ на свѣтѣ. „Причина же апатіи заключается отчасти въ его внѣшнемъ положеніи, отчасти же въ образѣ умственнаго и нравственнаго развитія. По внѣшнему своему положенію онъ баринъ; у него есть Захаръ и еще триста Захаровъ, по выраженію автора“. Извѣстно, какія пагубныя послѣдствія имѣло крѣпостное право, какъ искажался въ крѣпостнической обстановкѣ нравственный обликъ даже лучшихъ людей. Изъ такой среды выходили слабые умственно, больные

волею люди. „Нормальный человѣкъ, — замѣчаетъ Добролюбовъ, — всегда хочетъ только того, что можетъ сдѣлать; зато онъ немедленно дѣлаетъ все, что захочетъ... А Обломовъ?... Онъ не привыкъ дѣлать что-нибудь, слѣдовательно, не можетъ хорошенько опредѣлить, что онъ можетъ сдѣлать и чего нѣтъ, — слѣдовательно, не можетъ и серьезно, *дѣятельно* захотѣть чего-нибудь... Его желанія являются только въ формѣ: а хорошо бы, если бы вотъ это сдѣлалось; но какъ это можетъ сдѣлаться, онъ не знаетъ". Пало крѣпостное право, прошло слишкомъ четверть вѣка, а въ разныхъ уголкахъ земли Русской умные и добрые Ильи Ильичи новой формаціи не перестаютъ обнаруживать самыя честныя намѣренія, которыя ни въ какое дѣло не воплощаются. Многое изъ внѣшнихъ условій, упомянутыхъ Добролюбовымъ, еще крѣпко держится въ русской жизни, поддерживая вялость и апатію, глубокую рознь между обломовскими желаніями и желаніями дѣятельными. Маниловскія упованія, какъ и безконечное нытье надъ печальными явленіями дѣйствительности, одинаково безсильны поднять нравственный (какъ и всякій другой) уровень этой дѣйствительности. Не разъясняя своихъ отношеній къ міру и къ обществу, — говоритъ Добролюбовъ, — Обломовъ, разумѣется, не могъ осмыслить своей жизни, тяготился ею и скучалъ отъ всего, что приходилось ему дѣлать. Сходныя явленія мы замѣчаемъ и въ другихъ слояхъ русскаго общества, въ томъ *темномъ царствѣ,* которое изобразилъ нашъ высокодаровитый критикъ

по произведеніямъ Островскаго. И здѣсь въ основѣ зла лежитъ непризнаніе личнаго достоинства въ каждомъ человѣкѣ, въ самодурствѣ однихъ и приниженности другихъ, въ отсутствіи просвѣщенія и ясныхъ общественныхъ идеаловъ. „Нѣтъ простора и свободы для живой мысли, для задушевнаго слова, для благороднаго дѣла; тяжкій самодурный запретъ наложенъ на громкую, открытую, широкую дѣятельность. Но пока живъ человѣкъ, въ немъ нельзя уничтожить стремленія жить, т.-е. проявлять себя какимъ бы то ни было образомъ во внѣшнихъ дѣйствіяхъ. Чѣмъ болѣе стремленіе это стѣсняется, тѣмъ его проявленія бываютъ уродливѣе; но совсѣмъ не быть они не могутъ, пока человѣкъ не совсѣмъ замеръ". Тамъ, гдѣ нѣтъ простора развитію мысли и нравственнаго долга, тамъ неминуемо размножатся и окрѣпнутъ самые отвратительные инстинкты, самыя грязныя стремленія. „Наружная покорность и тупое, сосредоточенное горе, доходящее до совершеннаго идіотства и плачевнѣйшаго обезличенія, переплетаюся въ темномъ царствѣ, изображаемомъ Островскимъ, съ рабскою хитростью, гнуснѣйшимъ обманомъ, безсовѣстнѣйшимъ вѣроломствомъ". Единичныхъ усилій недостаточно для того, чтобы разрушить созданныя самодурствомъ условія. „Нужно,— говоритъ Добролюбовъ, — имѣть геніально-свѣтлую голову, младенчески-непорочное сердце и титанически-могучую волю, чтобы имѣть рѣшимость выступить на практическую, дѣйствительную борьбу съ окружающею средой, нелѣпость которой спо-

собствуетъ только развитію эгоистическихъ чувствъ и вѣроломныхъ стремленій во всякой живой и дѣятельной натурѣ“. Добролюбовъ отмѣтилъ, однако, *лучъ въ темномъ царствѣ*, окончательно разрушить которое можетъ, по его справедливому указанію, лишь свѣтъ образованія. „Произволъ, съ одной стороны, и недостатокъ сознанія правъ своей личности — съ другой, — вотъ основанія, на которыхъ держится все безобразіе взаимныхъ отношеній, развиваемыхъ въ бо́льшей части комедій Островскаго; требованія права, законности, уваженія къ человѣку, — вотъ что слышится внимательному читателю изъ глубины этого безобразія“. Нѣкоторые писатели, надѣленные въ избыткѣ патріотическою горячностью и обдѣленные разумѣніемъ истинныхъ нуждъ русскаго народа, хотѣли, напримѣръ, произволъ „присвоить русскому человѣку, какъ особенное, естественное качество его природы, подъ названіемъ *широты натуры*“, а въ Островскомъ видѣли пѣвца этихъ широкихъ натуръ. Добролюбову не стоило большихъ усилій опровергнуть это мнѣніе и доказать весь ужасъ, всю грязь и пошлость обстановки, въ которой возможно жить и дѣйствовать такимъ широкимъ натурамъ, мѣтко названнымъ самодурами. Въ *Грозѣ* критикъ нашелъ что-то освѣжающее и ободряющее. Это — фонъ пьесы, признаки недовольства у забитыхъ, симптомы смутнаго страха за будущее у самодуровъ, а затѣмъ сама Катерина. „Рѣшительный, цѣльный русскій характеръ, дѣйствующій среди Дикихъ и Кабановыхъ, является у Островскаго въ

женскомъ типѣ, и это не лишено своего серьезнаго значенія. Извѣстно, что крайности отражаются крайностями, и что самый сильный протестъ бываетъ тотъ, который поднимается, наконецъ, изъ груди самыхъ слабыхъ и терпѣливыхъ. Поприще, на которомъ Островскій наблюдаетъ и показываетъ намъ русскую жизнь, не касается отношеній чисто-общественныхъ и государственныхъ, а ограничивается семействомъ; въ семействѣ же кто болѣе всего выдерживаетъ на себѣ весь гнетъ самодурства, какъ не женщина?“ Въ Катеринѣ Добролюбовъ видитъ возмужалое, изъ глубины всего организма возникающее требованіе права и простора жизни. Такъ и при разборѣ *Обломова* онъ видитъ въ Ольгѣ намекъ на новую русскую жизнь. Отъ Ольги Добролюбовъ ждетъ слова, которое сожжетъ и развѣетъ обломовщину, а въ Еленѣ *(Наканунѣ)* отмѣчаетъ новый шагъ на пути нашего общественнаго развитія. „Какъ идеальное лицо, составленное изъ лучшихъ элементовъ, развивающихся въ нашемъ обществѣ, Елена понятна и близка намъ. Самыя стремленія ея опредѣляются для насъ очень ясно. Елена какъ будто служитъ отвѣтомъ на вопросы и сомнѣнія Ольги, которая, поживши съ Штольцемъ, томится и тоскуетъ и сама не можетъ дать себѣ отчета о чемъ. Въ образѣ Елены объясняется причина этой тоски, необходимо поражающей всякаго порядочнаго русскаго человѣка, какъ бы ни хороши были его собственныя обстоятельства. Елена жаждетъ дѣятельнаго добра, она ищетъ возможности устроить счастье вокругъ

себя, потому что она не понимаетъ возможности не только счастья, но даже и спокойствія собственнаго, если ее окружаютъ горе, несчастіе, бѣдность и униженіе ея ближнихъ".

Тѣ основныя мысли, которыя заключаются въ названныхъ статьяхъ Добролюбова, настойчиво и послѣдовательно проводятся имъ и въ другихъ статьяхъ, при разборѣ какъ художественныхъ, такъ и научныхъ произведеній. Такъ, говоря о стихотвореніяхъ Полежаева, онъ съ обычною энергіей возстаетъ противъ пассивнаго отношенія къ жизненнымъ условіямъ, противъ людей, все достоинство которыхъ заключается въ умѣренности и аккуратности. „Въ болотѣ погибнуть такъ же легко, какъ и въ морѣ; но если море привлекательно-опасно, то болото опасно-отвратительно. Лучше потерпѣть кораблекрушеніе, чѣмъ увязнуть въ тинѣ". Горькія думы возбуждаетъ въ Добролюбовѣ участь даровитаго поэта, справедливо сказавшаго, что

Порабощенье,
Какъ зло за зло,
Всегда влекло
Ожесточенье.

Не одинъ Полежаевъ, — замѣчаетъ критикъ, — погибъ у насъ въ мрачной и душной средѣ, подъ вліяніемъ развратныхъ преданій, поддерживаемыхъ застоемъ общественной жизни. Разбирая стихотворенія А. Н. Плещеева, Добролюбовъ повторяетъ одну изъ любимѣйшихъ своихъ мыслей: „При всей враждебности обстоятельствъ, человѣкъ найдетъ, чѣмъ наполнить существованіе, если въ душѣ его

есть не только крѣпость характера, но и сила убѣжденій. Крѣпость можетъ поколебаться и пасть, но убѣжденіе останется и всегда поддержитъ человѣка какъ въ борьбѣ съ рокомъ, такъ и среди житейской пустоты".

По таланту, по честности и воодушевленію Добролюбовъ былъ достойнымъ преемникомъ Бѣлинскаго, о которомъ онъ отзывался въ такихъ восторженныхъ выраженіяхъ: „Что̀ бы ни случилось съ русскою литературой, какъ бы пышно ни развилась она, Бѣлинскій всегда будетъ ея гордостью, ея славою, ея украшеніемъ. До сихъ поръ его вліяніе ясно чувствуется на всемъ, что только появляется у насъ прекраснаго и благороднаго, до сихъ поръ каждый изъ лучшихъ нашихъ литературныхъ дѣятелей сознается, что значительною частью своего развитія обязанъ непосредственно Бѣлинскому. Въ литературныхъ кружкахъ всѣхъ оттѣнковъ едва ли найдется пять-шесть грязныхъ и пошлыхъ личностей, которыя осмѣлятся безъ уваженія произнести его имя. Во всѣхъ концахъ Россіи есть люди, исполненные энтузіазма къ этому геніальному человѣку, и, конечно, это лучшіе люди Россіи!.." Слишкомъ ранняя смерть помѣшала Добролюбову вполнѣ развить свои силы, но и сдѣланнаго имъ достаточно для того, чтобы оправдалась его надежда стать извѣстнымъ родному краю. Добролюбовъ выступилъ на литературную дѣятельность при болѣе благопріятныхъ общественныхъ условіяхъ, чѣмъ Бѣлинскій, и съ бо̀льшею подготовкой къ этой дѣятельности. Его міровоззрѣніе уже опредѣлилось въ

существенныхъ чертахъ, и поэтому его сочиненія производятъ такое цѣлостное, гуманизирующее впечатлѣніе, за самыми незначительными исключеніями [1]). Въ статьяхъ историческаго содержанія Добролюбовъ обнаружилъ и обширныя свѣдѣнія, и значительную остроту историческаго анализа (таковы статьи о *Собесѣдникѣ любителей русскаго слова* и о первыхъ годахъ царствованія Петра Великаго, по поводу извѣстнаго сочиненія Устрялова). Замѣчательна и статья *О степени участія народности въ развитіи русской литературы* (разборъ книги А. Милюкова: *Очеркъ исторіи русской поэзіи*). Петръ Великій, — говоритъ Добролюбовъ въ этой статьѣ, — познакомившись съ нравами и государственнымъ устройствомъ другихъ народовъ, увидѣлъ, какъ важно образованіе народа для блага всего царства. Онъ призвалъ къ себѣ на помощь книгу и живое убѣжденіе, объясняя самъ и другихъ заставляя объяснять свои законодательныя и административныя мѣры. „Почти всѣ книги такого рода были изданы не частными людьми, а по распоряженію самого же правительства; но самая возможность писать о всяческихъ предметахъ, начиная съ политическихъ новостей и оканчивая устройствомъ какой-нибудь лодки, расширила кругъ идей литературныхъ и вызвала на книжную дѣятельность многихъ, которые въ прежнее время никогда бы о ней и не подумали". Но только Пушкинъ первый представилъ въ своей поэтической

[1]) Мы имѣемъ въ этомъ случаѣ въ виду нѣкоторыя мѣста въ чисто политическихъ статьяхъ знаменитаго критика.

дѣятельности, „не компрометируя искусства, ту самую жизнь, которая у насъ существуетъ, и представилъ именно такъ, какъ она является на дѣлѣ. Въ этомъ заключается, -- прибавляетъ Добролюбовъ, — великое историческое значеніе Пушкина".

Но Пушкинъ овладѣлъ больше формой народности, чѣмъ ея содержаніемъ. Новый значительный шагъ въ этомъ направленіи былъ сдѣланъ Гоголемъ. „Если окончить Гоголемъ ходъ нашего литературнаго развитія, то и окажется, что до сихъ поръ наша литература почти никогда не выполняла своего назначенія служить выраженіемъ народной жизни, народныхъ стремленій. Самое большее, до чего она доходила, заключалось въ томъ, чтобы сказать или показать, что есть и въ народѣ нѣчто хорошее".

У Лермонтова Добролюбовъ находитъ полнѣйшее выраженіе чистой любви къ народу, гуманнѣйшій взглядъ на его жизнь:

Проселочнымъ путемъ люблю скакать въ телѣгѣ
И, взоромъ медленнымъ пронзая ночи тѣнь,
Встрѣчать по сторонамъ, вздыхая о ночлегѣ,
Дрожащіе огни печальныхъ деревень.
Люблю дымокъ спаленной жнивы,
Въ степи кочующій обозъ,
И на холмѣ, средь желтой нивы,
Чету бѣлѣющихъ березъ.
Съ отрадой, многимъ не знакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
Съ рѣзными ставнями окно;
И въ праздникъ, вечеромъ росистымъ,
Смотрѣть до полночи готовъ

На пляску съ топаньемъ и свистомъ,
Подъ говоръ пьяныхъ мужичковъ».

Добролюбовъ не ставитъ литературѣ въ вину то обстоятельство, что она въ его время еще мало занималась народомъ, его стремленіями, его нуждами: „Не жизнь идетъ по литературнымъ теоріямъ, а литература измѣняется сообразно съ направленіемъ жизни; по крайней мѣрѣ, такъ было до сихъ поръ не только у насъ, а повсюду". Но литература много помогаетъ сознательности и ясности общественныхъ стремленій. На Западѣ явленія государственной жизни, вопросы общественнаго значенія разсматриваются съ различныхъ точекъ зрѣнія, сообразно интересамъ различныхъ партій. „Въ этомъ, конечно, ничего еще нѣтъ дурного; пусть каждая партія свободно выскажетъ свои мнѣнія: изъ столкновенія разныхъ мнѣній выходитъ правда. Но дурно вотъ что: между десятками различныхъ партій почти никогда нѣтъ партіи народа въ литературѣ".

Это мнѣніе знаменитаго критика-публициста было не совсѣмъ вѣрно и четверть вѣка тому назадъ, теперь же, устраняя вопросъ о западно-европейской литературѣ, нельзя не признать, что дѣло изученія народа и изображенія его нуждъ значительно подвинулось впередъ. Наша литература подъ вліяніемъ великихъ писателей Запада шла впереди общественнаго развитія, будила дремавшее сознаніе, вносила гуманные идеалы въ ту среду, которая поддерживалась насиліемъ и развратомъ крѣпостного права. Отъ Новикова и Радищева до

Бѣлинскаго и Добролюбова и отъ шестидесятыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія до нашихъ дней въ русской литературѣ не умолкали голоса въ защиту народныхъ интересовъ, то-есть въ защиту справедливости, образованія, гуманности. Но слѣдуетъ оговориться. До настоящаго времени народъ, его экономическая жизнь, его вѣрованія и бытъ подвергаются многостороннему и тщательному изученію. Въ этомъ отношеніи сдѣлано многое, *но въ интересахъ меньшинства, образованнаго или привилегированнаго,* для пониманія *имъ* дѣйствительнаго положенія русскаго народа. Для послѣдняго же результаты всѣхъ подобныхъ изслѣдованій и художественныхъ (въ большей или меньшей мѣрѣ) воспроизведеній его жизни тогда только пріобрѣтутъ практическое значеніе, когда названное меньшинство сумѣетъ и захочетъ, пользуясь этими изслѣдованіями и произведеніями, поработать въ народныхъ интересахъ. Для крестьянина какого-нибудь захолустнаго уголка Вологодской или Олонецкой губерній, при нынѣшнихъ условіяхъ, совсѣмъ не нужна книга, трактующая объ этихъ условіяхъ, да и не прочтетъ ея, конечно, этотъ крестьянинъ. Бытъ крестьянъ другихъ мѣстностей, опять-таки при современныхъ обстоятельствахъ, лежитъ совершенно внѣ умственныхъ, нравственныхъ и хозяйственныхъ интересовъ крестьянина данной области, даннаго уголка, иной разъ просто селенія, за предѣлами котораго начинается для крестьянина чуждый міръ. Не можетъ, поэтому, литература наша, при низкомъ уровнѣ народнаго образованія, быть полною выра-

зительницей народныхъ нуждъ и желаній, потому что эти нужды и желанія либо пройдутъ сквозь призму меньшинства, либо будутъ фонографическимъ, такъ сказать, отголоскомъ дѣйствительно народнаго голоса. На этой литературѣ, какъ и вообще на образованномъ меньшинствѣ, лежитъ великая задача: она должна развивать въ обществѣ и въ народѣ гуманныя стремленія, сознаніе достоинства и неотъемлемыхъ правъ человѣческой личности. Нѣтъ задачи труднѣе и святѣе просвѣщенія народныхъ массъ и пріобрѣтенія условій, общественно-необходимыхъ для правильнаго воспитанія человѣка.

И опять слѣдуетъ повторить, что рѣдкій изъ русскихъ писателей такъ много сдѣлалъ въ этомъ отношеніи, какъ Добролюбовъ. Въ одной изъ нашихъ статей мы коснулись взглядовъ его на воспитаніе [1]). Добролюбовъ энергически возставалъ противъ педантической гордости педагоговъ, которая соединяется съ презрѣніемъ къ достоинству человѣческой природы вообще. Защитники этого воззрѣнія ставятъ воспитателя непогрѣшимымъ образцомъ нравственности и разумности. „Не трудно, конечно, согласиться, что если бъ возможенъ былъ такой идеальный воспитатель, то безусловное, слѣпое слѣдованіе его авторитету не принесло бы особеннаго вреда ребенку (если не считать важнымъ вредомъ замедленіе самостоятельнаго развитія

[1]) *Н. И. Пироговъ, какъ педагогъ:* (*Русская Мысль* 1885 г., кн. VIII). Эта статья вошла въ сборникъ *Воспитаніе, нравственность, право.*

личности). Но, во-первыхъ, идеальный наставникъ не сталъ бы и требовать *безусловнаго* повиновенія: онъ постарался бы какъ можно скорѣе развить въ своемъ воспитанникѣ разумныя стремленія и убѣжденія. А, во-вторыхъ, искать непогрѣшимыхъ, идеальныхъ наставниковъ и воспитателей въ наше время была бы еще слишкомъ смѣлая и совершенно напрасная отвага“. Какое развитіе, — говоритъ Добролюбовъ въ этой же статьѣ *(О значеніи авторитета въ воспитаніи)*, — могъ бы получить умъ, какая энергія убѣжденій родилась бы въ человѣкѣ и слилась со всѣмъ существомъ его, если бы его съ первыхъ лѣтъ пріучили *думать* о томъ, что дѣлаетъ, если бы каждое дѣло совершалось ребенкомъ съ сознаніемъ его необходимости и справедливости, если бы онъ привыкъ самъ отдавать себѣ отчетъ въ своихъ дѣйствіяхъ и исполнять то, что другими велѣно, не изъ уваженія къ приказавшей личности, а изъ убѣжденія въ правдѣ самаго дѣла?“ Конечно, воспитываются въ обществѣ и для общества, и поэтому педагогическіе вопросы неразрывно переплетаются со всѣми другими вопросами народно-государственной жизни. Въ статьѣ о Робертѣ Овэнѣ Добролюбовъ сочувственно относится къ мысли знаменитаго англійскаго филантропа, что измѣненіе человѣческаго характера возможно только при перемѣнѣ той общественной обстановки, въ которой живетъ человѣкъ.

II.

Добролюбовъ понималъ и высоко цѣнилъ *людей сороковыхъ годовъ,* благодаря которымъ стала возможною и дѣятельность лучшихъ людей шестидесятыхъ годовъ. Въ статьѣ о Николаѣ Владимировичѣ Станкевичѣ, по поводу переписки его и біографіи, написанной П. В. Анненковымъ, Добролюбовъ выражается такимъ образомъ: „Нѣтъ сомнѣнія, что бо́льшую часть писемъ Станкевича прочтутъ съ удовольствіемъ всѣ, кому дорого развитіе живыхъ идей и чистыхъ стремленій, происшедшее въ нашей литературѣ въ сороковыхъ годахъ и вышедшее преимущественно изъ того кружка, средоточіемъ котораго былъ Станкевичъ". Добролюбова плѣняетъ въ Станкевичѣ постоянное согласіе съ самимъ собою, спокойствіе и простота всѣхъ его дѣйствій. Возражая на разнообразныя порицанія, которыя высказывались Станкевичу, Добролюбовъ замѣчаетъ: „Человѣкъ высокочестный и нравственный въ своей жизни вполнѣ достоинъ уваженія общества именно за свою честность и нравственность. Пусть его жизнь не озарилась блескомъ какого-нибудь необыкновеннаго дѣянія на пользу общую, все таки, его нравственное значеніе не потеряно. Даже натура чисто-созерцательная, не проявившаяся въ энергической дѣятельности общественной, но нашедшая въ себѣ столько силъ, чтобы выработать убѣжденія для собственной жизни и жить не въ разладѣ съ этими убѣ-

жденіями, — даже такая натура не остается безъ благотворнаго вліянія на общество именно своею личностью. Мысль и чувство и сами по себѣ не лишены, конечно, высокаго реальнаго значенія, поэтому простая забота о развитіи въ себѣ чувства и мысли есть уже дѣятельность законная и не безполезная. Но польза ея увеличивается оттого, что видъ человѣка, высоко стоящаго въ нравственномъ и умственномъ отношеніи, обыкновенно дѣйствуетъ благотворно на окружающихъ, возвышаетъ и одушевляетъ ихъ". Добролюбовъ прибавляетъ, что есть, конечно, люди съ крайне утилитарными взглядами, Петры Ивановичи Адуевы средней руки, „которыхъ не прошибешь указаніемъ на нравственную красоту и высокую степень умственнаго развитія. Такіе люди говорятъ: э, помилуйте! все это эгоизмъ и диллетантизмъ. Ну, скажите, какая польза отъ всѣхъ этихъ совершенствъ? По-моему, увлекается ли человѣкъ философскими вопросами, восхищается ли лучшими произведеніями искусства, или наслаждается пустыми романами, трактирнымъ органомъ и публичными гуляньями, плоды такого наслажденія для общества будутъ одинаковы". Людей, разсуждающихъ подобнымъ образомъ, къ счастію, немного, полагаетъ Добролюбовъ.

Отмѣтимъ еще одну черту, связывающую воззрѣнія Добролюбова съ идеями лучшихъ людей сороковыхъ годовъ (московскаго кружка). Глубокая любовь къ народу, дѣятельная, бодрая, — надѣемся, что никто не упрекнетъ знаменитаго критика *Со-*

временника въ недостаткѣ этой любви, — не вырождалась у него, какъ и у Бѣлинскаго, въ слезливое восхищеніе передъ невольнымъ невѣжествомъ народныхъ массъ, въ презрѣніе къ наукѣ, искусству и философской мысли. Добролюбовъ цитируетъ по этому поводу слѣдующее мѣсто изъ письма Станкевича: „Кто имѣетъ свой характеръ, тотъ отпечатываетъ его на всѣхъ своихъ дѣйствіяхъ; создать характеръ, воспитать себя, можно только человѣческими началами. Выдумывать или сочинять характеръ народа изъ его старыхъ обычаевъ, старыхъ дѣйствій — значитъ хотѣть продлить для него время дѣтства: давайте ему общее, человѣческое, и смотрите, что̀ онъ способенъ принять, чего недостаетъ ему. Вотъ это угадайте, а поддерживать старое натяжками, кваснымъ патріотизмомъ никуда не годится“. Эту же мысль развивалъ Бѣлинскій въ тѣхъ статьяхъ, гдѣ ему приходилось говорить о народности. Такимъ образомъ, между представителями передовой части общества сороковыхъ и шестидесятыхъ годовъ была крѣпка связь гуманизирующихъ преданій, была общность основныхъ воззрѣній. А. Н. Пыпинъ (*Бѣлинскій, его жизнь и переписка*) справедливо говоритъ, что истинное историческое или литературное преданіе „образуется только глубокою связью нравственно-общественнаго развитія, и такого преданія общество наше не было лишено и не было къ нему равнодушно“.

Возставая во имя общечеловѣческихъ началъ противъ узкаго патріотизма, противъ одностороннихъ

требованій *землячества* (см., напримѣръ, статью *Черты для характеристики русскаго простонародія,* въ которой разбираются разсказы Марка Вовчка), Добролюбовъ, во имя тѣхъ же гуманныхъ началъ, не могъ не признавать правъ каждой народности на самостоятельное развитіе. Въ статьѣ о *Кобзарѣ* Тараса Шевченка критикъ говоритъ слѣдующее: Само собою разумѣется, что никто не откажетъ малороссійскому, какъ всякому другому, народу въ правѣ и способности говорить своимъ языкомъ о предметахъ своихъ нуждъ, стремленій и воспоминаній; никто не откажется признать народную поэзію Малороссіи. И къ этой поэзіи должны быть отнесены стихотворенія Шевченка. Онъ поэтъ совершенно народный, такой, какого мы не можемъ указать у себя. Даже Кольцовъ не идетъ съ нимъ въ сравненіе, потому что складомъ своихъ мыслей и даже своими стремленіями иногда отдѣляется отъ народа. У Шевченка, напротивъ, весь кругъ его думъ и сочувствій находится въ совершенномъ соотвѣтствіи со смысломъ и строемъ народной жизни". Добролюбовъ придавалъ менѣе, чѣмъ слѣдовало, значенія особенностямъ малорусскаго языка, но онъ сумѣлъ, конечно, оцѣнить высокую поэзію малороссійскихъ думъ и всю глубину и нѣжность поэтическаго дарованія Тараса Григорьевича Шевченка.

Въ заключеніе краткаго обзора литературной дѣятельности Н. А. Добролюбова упомянемъ объ его участіи въ *Свисткѣ* и объ его стихотвореніяхъ. Нѣкоторыя изъ послѣднихъ, лирическія, обличаютъ

несомнѣнное дарованіе. Про одно изъ этихъ стихотвореній героиня тургеневской повѣсти (*Новь*), Маріанна, говоритъ, что оно удивительное, а Неждановъ прибавляетъ, что оно горько и горестно донельзя. Приведемъ это стихотвореніе:

«Пускай умру — печали мало.
Одно страшитъ мой умъ больной,
Чтобы и смертъ не разыграла
Обидной шутки надо мной:
Боюсь, чтобъ надъ холоднымъ трупомъ
Не пролилось горячихъ слезъ,
Чтобъ кто-нибудь въ усердьи глупомъ
На гробъ цвѣтовъ мнѣ не принесъ,
Чтобъ безкорыстною толпою
За нимъ не шли мои друзья,
Чтобъ подъ могильною землею
Не сталъ любви предметомъ я,
Чтобъ все, чего желалъ такъ жадно
И такъ напрасно я живой,
Не улыбнулось мнѣ отрадно
Надъ гробовой моей доской».

Маріанна правду сказала: „Надо такіе стихи писать, какъ Пушкинъ, или вотъ такіе, какъ эти добролюбовскіе: это не поэзія, но что-то не хуже ея“.

Въ *Свисткѣ* Добролюбовъ писалъ много, и въ его юмористическихъ статейкахъ и стихотвореніяхъ, тамъ помѣщенныхъ, встрѣчается не мало остроумныхъ, мѣткихъ и сильныхъ выходокъ. Бόльшая часть ихъ посвящена злобѣ дня и потому утратила значительную долю интереса въ наши дни, но и теперь *Свистокъ* читается безъ скуки, а нѣкоторыя изъ стихотвореній и замѣтокъ не потеряли до сихъ поръ и поучительности. И въ *Свисткѣ* Добролюбовъ остается тѣмъ же гуман-

нымъ писателемъ, тѣмъ же защитникомъ высшихъ интересовъ просвѣщенія и справедливости, какъ и въ серьезныхъ критическихъ разборахъ художественныхъ и научныхъ произведеній. Настаивая на общественномъ значеніи этихъ произведеній, выступая публицистомъ, Добролюбовъ не переставалъ быть и критикомъ, тонкимъ цѣнителемъ эстетическихъ достоинствъ писателя. „Художникъ долженъ, — читаемъ мы въ первой статьѣ о *Темномъ царствѣ,* — или въ полной непосредственности сохранить свой простой, младенчески-непосредственный взглядъ на весь міръ, или (такъ какъ это совершенно невозможно въ жизни) спасаться отъ односторонности возможнымъ расширеніемъ своего взгляда, посредствомъ усвоенія себѣ тѣхъ общихъ понятій, которыя выработаны людьми разсуждающими. Въ этомъ можетъ выразиться связь знанія съ искусствомъ“. „Когда общія понятія художника правильны и вполнѣ гармонируютъ съ его натурой, тогда эта гармонія и единство отражаются и въ произведеніи. Тогда дѣйствительность отражается въ произведеніи ярче и живѣе, и оно легче можетъ привести разсуждающаго человѣка къ правильнымъ выводамъ и, слѣдовательно, имѣть болѣе значенія для жизни“. Но однихъ добрыхъ намѣреній и гражданскихъ идей еще недостаточно. Въ разборѣ стихотвореній Розенгейма одинъ изъ участниковъ діалога говоритъ слѣдующее: „Поэтическаго таланта у г. Розенгейма не замѣтно. Его стихотворенія не отличаются ни живостью образовъ, ни глубиной чувства, ни задушевною теплотой, ни

прелестью или силой выраженія... Но зато во многихъ его стихотвореніяхъ подняты общественные вопросы, высказаны дѣльныя и полезныя мысли". Другой собесѣдникъ возражаетъ: „Да зачѣмъ же онъ стихами-то пишетъ?" Въ разборѣ *Обломова* Добролюбовъ указываетъ на спокойное и безпристрастное отношеніе художника къ изображаемымъ предметамъ, вслѣдствіе чего романъ получаетъ отчетливость даже въ мелочныхъ подробностяхъ. Добролюбовъ прибавляетъ, какъ было указано, что желаніе, чтобы авторъ обнаруживалъ свои собственные взгляды и руководилъ нашими чувствами, что желаніе это нѣсколько обломовское. А въ цитированномъ уже нами мѣстѣ изъ статьи: *Когда придетъ настоящій день?* — Добролюбовъ признаетъ и художественное, и глубоко-жизненное значеніе за Еленой, *какъ идеальнымъ лицомъ,* составленнымъ изъ лучшихъ элементовъ, развивавшихся въ обществѣ. И дѣйствительно, какой же критикъ будетъ отстаивать рабское воспроизведеніе въ романахъ и драмахъ явленій дѣйствительной жизни, систематизацію *человѣческихъ документовъ?* Разумѣется, лишь тотъ, кто безъ всякаго сожалѣнія броситъ въ печь и *Фауста,* и *Сонъ въ лѣтнюю ночь.*

Рано умеръ Добролюбовъ, но предсмертная надежда его вполнѣ оправдалась: родному краю онъ сталъ извѣстенъ, какъ одинъ изъ самыхъ даровитыхъ, честныхъ и крѣпкихъ волею проповѣдниковъ гуманности, любви и правды, какъ страстный защитникъ интересовъ народныхъ и неразлучныхъ съ ними интересовъ просвѣщенія.

ПАМЯТИ
Аполлона Александровича Григорьева.

Прошло тридцать лѣтъ съ кончины Аполлона Александровича Григорьева, и объ немъ говорятъ болѣе, чѣмъ при его жизни и въ первое время по его смерти. Григорьевъ писалъ недолго и жилъ немного. Онъ выступилъ въ литературѣ въ печальное время начала пятидесятыхъ годовъ, пріобрѣлъ извѣстность въ концѣ пятидесятыхъ и въ началѣ шестидесятыхъ годовъ. Между двумя лагерями, которые вели тогда борьбу другъ съ другомъ, Григорьевъ занималъ своеобразное и независимое положеніе. Онъ не былъ ни славянофиломъ, ни западникомъ, хотя и склонялся болѣе къ первымъ. Въ нѣкоторомъ отношеніи онъ могъ примѣнить къ себѣ извѣстные стихи графа А. К. Толстого:

«Двухъ становъ не боецъ, но только гость случайный,
За правду я бы радъ поднять мой добрый мечъ,
Но споръ съ обоими — досель мой жребій тайный,
И къ клятвѣ ни одинъ не могъ меня привлечь;
Союза полнаго не будетъ между нами—
Не купленный никѣмъ, подъ чье бъ ни сталъ я знамя,
Пристрастной ревности друзей не въ силахъ снесть,
Я знамени врага отстаивалъ бы честь!

Поскольку это относилось къ безпристрастію въ полемикѣ, къ готовности и умѣнью признать достоинства въ противникѣ, силу въ его доказательствахъ, — это, разумѣется, заслуживаетъ глубокаго уваженія. Но у Григорьева была еще неопредѣленность мысли, благодаря которой онъ стоялъ иногда внѣ всякаго лагеря, мысли безспорно оригинальной, но недостаточно сильной и ясной, чтобъ создать собственный лагерь, свою школу.

Къ идеямъ Григорьева теперь охотно обращаются люди, которые, подобно ему, не принадлежатъ къ опредѣленному направленію и не прочь гордиться такою *самобытностью.* Но при этомъ подъ защиту даровитаго критика пытаются поставить такіе взгляды, которыхъ Григорьевъ никогда не призналъ бы правильными, противъ которыхъ онъ вооружался всѣми силами своего ума и души. Сочиненія его читаются мало, нѣкоторыя изъ нихъ написаны тяжело, и поэтому не безполезенъ краткій обзоръ его основныхъ воззрѣній, философскихъ и литературныхъ.

Искусство,—писалъ Григорьевъ,—всѣмъ истиннымъ художникамъ открывалось въ видѣ великой ввѣренной имъ міровой силы, въ видѣ великаго служенія на пользу души человѣческой, *на пользу жизни общественной* [1]). Въ жизни же важно то, что связываетъ настоящее съ прошедшимъ и заключаетъ сѣмена будущаго, случайности недостойны

---

[1]) Сочиненія, I, 137.

возведенія въ типъ. „Искусство должно осмысливать жизнь, опредѣлять разумъ ея явленій, — положительно или отрицательно, — на что и имѣетъ два орудія: трагизмъ, или, лучше сказать, лиризмъ и комизмъ“ [1]).

Міросозерцаніе поэта невидимо присутствуетъ въ его созданіяхъ *и примиряетъ насъ,* уяснивши смыслъ жизни. „Созданіе истиннаго художника нравственно въ томъ смыслѣ, что оно живое созданье“. Оживите шекспировскихъ лицъ, призовите ихъ вторично на судъ, — „и вы убѣдитесь, что Немезида, покаравшая или помиловавшая ихъ, полна любви и разума“ [2]).

„Примиреніе, т. е. ясное уразумѣнье дѣйствительности sine ira et studio, необходимо человѣческой душѣ, и искать его поневолѣ надобно въ той же самой дѣйствительности“ [3]).

Это *примиреніе* у Григорьева не отличается достаточною ясностью. Онъ возстаетъ противъ *змѣинаго положенія*: что есть, то разумно, — признаетъ законность протеста противъ дѣйствительности, но запутывается все-таки въ примиреніи и смиреніи. Такъ для Григорьева „не только въ мірѣ художественныхъ, но и въ мірѣ всѣхъ общественныхъ и нравственныхъ нашихъ сочувствій, Пушкинъ есть первый и *полный* представитель нашей физіономіи“ [4]). „Въ Пушкинѣ надолго, *если*

---

[1]) Сочиненія, 141, 142.
[2]) Ibid., 11.
[3]) Ibid., 30.
[4]) Ibid., 240.

не навсегда,—говоритъ намъ критикъ,—завершился, обрисовавшись широкимъ очеркомъ, *весь нашъ душевный процессъ*" [1]). „Я не знаю, — замѣчаетъ Григорьевъ, — *да и знать не хочу*, какіе принципы и какое ученіе сознавалъ Пушкинъ, — а знаю, что для нашей русской натуры онъ все болѣе и болѣе будетъ становиться *мѣркою принциповъ*". И однако тремя страницами раньше говорится, что „Пушкина скосила отдѣлившаяся отъ него стихія Алеко", а въ другой статьѣ Григорьевъ признаетъ, что художникъ тѣмъ выше, чѣмъ выше его міросозерцаніе, т. е. разумѣніе того, *во имя чего* онъ воспроизводитъ образы [2]).

Восхваляя Пушкина за *смиреннаго* Бѣлкина, Григорьевъ потомъ, въ отвѣтъ на нападки „*Современника*", призналъ, что Пушкинъ избралъ для себя *отрицательный* типъ Бѣлкина *на время, какъ выходъ* [3]). И сейчасъ же прибавляетъ: „Надо сказать правду, что мы слишкомъ долго возимся съ этимъ наслѣдствомъ", — чуть не перешли въ поклоненіе ему.

Увлекаясь *русскимъ духомъ*, — искренне и безкорыстно, — это внѣ всякаго сомнѣнія, Григорьевъ доходилъ до забавнаго восхищенія и передъ крупными, зато *самобытными* нашими нелѣпостями.

Вотъ примѣръ. Ѣздилъ за границу при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ стольникъ Лихачевъ. Григорьевъ серьезно говоритъ, что онъ на явленія

---

1) Сочиненія, 246.
2) Ibid., 62.
3) Ibid., 366.

западно-европейской жизни „смотрѣлъ съ высоты *незыблемо* утвержденныхъ основъ своего типа“. Далѣе указывается, какая это *высота*. Лихачевъ пишетъ изъ Флоренціи: „И князь у посланниковъ принялъ государеву грамоту и поцѣловалъ ее и *началъ плакать,* а намъ говорилъ чрезъ толмача по-италійски: за что меня, *холопа своего*, вашъ пресловутый во всѣхъ государствахъ и ордахъ великій князь Алексѣй Михайловичъ поискалъ и любительскую свою грамоту и поминки прислалъ“.

Да, хороши были бы мы, какъ народъ, если бъ стольники Лихачевы были представителями незыблемыхъ основъ русскаго типа! Если Пушкинъ, по словамъ Григорьева, „наше все, представитель нашего *душевнаго, особеннаго,* такого, что остается нашимъ душевнымъ, особеннымъ, послѣ всѣхъ столкновеній съ другими мірами“, — то неужели, если поскоблить Пушкина, то получится стольникъ Лихачевъ? Правда, это наше *душевное, особенное* (славянское коренное и типовое) есть только, по Григорьеву, подкладка для истинно человѣческаго, то-есть христіанскаго[1]), но стыдно было бы вносить въ міровую культуру и такую подкладку. Въ дѣйствительности, конечно, Григорьевъ былъ совсѣмъ иныхъ убѣжденій и только увлекся преклоненіемъ передъ нашею мнимо національною особенностью, увлекся потому, что былъ искреннею и страстно увлекающеюся натурою, художественною и... широкою, въ спеціально

---

[1]) Соч., 247.

русскомъ смыслѣ послѣдняго слова. Для новѣйшихъ поклонниковъ А. А. Григорьева изъ лагеря „*Моск. Вѣд.*“ не безполезно напомнить, что, по его мнѣнію, напримѣръ, татарское и московское иго оба въ сущности равносильны[1]). Высоко цѣня славянофильство, Григорьевъ уже въ началѣ шестидесятыхъ годовъ писалъ, что оно пало, хотя и со славою[2]). Съ большимъ сочувствіемъ приводитъ Григорьевъ остроумное замѣчаніе Хомякова, что Англія — лучшее изъ *существующихъ* государствъ, Россія — лучшее *изъ возможныхъ.* Хомяковъ, по словамъ Григорьева, вслѣдъ за тѣмъ съ злою и грустною ироніей всегда прибавлялъ, что Россія, быть-можетъ, такъ и останется лучшимъ изъ возможныхъ государствъ[3]).

Ясно поэтому, что Григорьевъ, увлекаясь смиреннымъ типомъ Бѣлкина, отнюдь не приглашалъ преклоняться передъ русскою дѣйствительностью. „Голосъ за простое и доброе, — писалъ онъ въ одной изъ статей, — поднявшійся въ душахъ нашихъ противъ ложнаго и хищнаго, есть, конечно, прекрасный, возвышенный голосъ, но заслуга его есть только отрицательная. Его положительная сторона есть застой, закись, моральное мѣщанство“. Полемизируя съ теоретиками „*Современника*“ и другихъ изданій, Григорьевъ опирался на то по-

---

[1]) Соч., 500.

[2]) Idid., 483. Какъ относился Григорьевъ къ «*Русскому Вѣстнику*», видно изъ такого, напримѣръ, его заявленія: статьи Щапова и Павлова идутъ «на конечное истребленіе б....словія «*Вѣстника*».

[3]) Ibid., 486.

ложеніе, что „теоріи, какъ итоги, выведенные изъ прошедшаго разсудкомъ, правы всегда только въ отношеніи къ прошедшему, на которое онѣ, какъ на жизнь, опираются“. Прошедшее же — трупъ, почему и слѣдуетъ смиряться передъ жизнью [1]).

Противъ этого можно, разумѣется, возразить, что теорія, опираясь на прошедшее, раскрываетъ и будущее; если *осмысливать жизнь* призвано искусство, то можетъ (и должна) осмысливать ее и теорія (въ частности — критика). Григорьевъ очень преувеличиваетъ значеніе искусства, когда говоритъ, что художество *одно* вноситъ въ міръ новое, органическое, нужное жизни. „Для того, чтобы въ мысль повѣрили, нужно, — полагаетъ критикъ, — чтобы мысль приняла тѣло, и съ другой стороны, мысль не можетъ принять тѣла, если она не рождена, а сдѣлана искусственно“ [2]).

Въ области художественнаго творчества эта мысль справедлива, но никто не согласится съ Григорьевымъ, что *новое, органическое нужное жизни*, создаетъ только искусство, что этого не творитъ наука и философская мысль.

„Искусство, — пишетъ Григорьевъ, — по существу своему нравственно, поколику оно жизненно и *поколику самую жизнь повѣряетъ оно идеаломъ*“. Критикъ спѣшитъ прибавить, что здѣсь нѣтъ подчиненія искусства нравственности, но только органическое единство. Допуская это, слѣдуетъ все-

---

[1]) Соч., 459.
[2]) Ibid., 202—203.

таки замѣтить, что *идеалъ*, которымъ искусство можетъ провѣрять жизнь, является созданіемъ не искусства. Самъ Григорьевъ указываетъ, что при недостаткѣ идеала у художника являются тоска, отчаяніе. Такъ какъ, по мнѣнію критика, величайшіе художники (Пушкинъ) доходятъ до идеальныхъ (религіозныхъ) основъ народной нравственности [1]), то ихъ міровоззрѣніе должно носить примиряющій характеръ: „Художество требуетъ великаго спокойствія и полнаго обладанія формами, а не подчиненія имъ, служенія прекрасному, а не чувственнаго раздраженія имъ“ [2]).

Ставя такъ высоко задачи искусства, Григорьевъ въ уровень съ ними предъявлялъ требованія къ критикѣ. „Что художество въ отношеніи къ жизни,— писалъ онъ,—то критика въ отношеніи къ художеству: разъясненіе и толкованіе мысли, распространеніе свѣта и тепла, таящихся въ прекрасномъ созданіи“. Чисто эстетической, замкнутой критики нѣтъ и быть не можетъ: жизнь такъ или иначе задѣнетъ. Критика чисто техническая была бы безполезна и для художника, и для массы [3]). Въ наше время можетъ существовать только историческая критика, которая „разсматриваетъ литературу, какъ органическій продуктъ вѣка и народа, въ связи съ развитіемъ государства, общества и моральныхъ понятій“ [4]). Во всемъ временномъ

[1]) Для Григорьева, напомнимъ, эти высшія, идеальнѣйшія начала независимы отъ народныхъ особенностей.

[2]) Соч., 182.

[3]) Ibid., 197, 200.

[4]) Ibid., 4—5.

есть частица вѣчнаго, неперемѣннаго, поэтому „общіе эстетическіе законы подразумѣваются исторической критикой художественныхъ произведеній". „Показать относительное значеніе всѣхъ литературныхъ произведеній въ массѣ, опредѣлить каждому подобающее мѣсто, какъ органическому, живому продукту жизни, — *и повѣрить каждое безотносительными законами изящнаго*, — *непремѣнно повѣрить каждое*, — вотъ дѣло исторической критики" [1]).

Такія оговорки избавляютъ Григорьева на этотъ разъ отъ упрека въ противорѣчіи: въ позднѣйшихъ статьяхъ онъ относится къ исторической критикѣ очень сурово, но тамъ онъ разумѣетъ подъ нею уже иное. „На днѣ этого воззрѣнія (исторической критики), — говоритъ Григорьевъ, — въ какія бы формы оно ни облекалось, лежитъ совершенное равнодушіе, совершенное безразличіе нравственныхъ понятій" [2]). Оно сопряжено съ мыслью о безначальномъ и безграничномъ развитіи. „Безотраднѣйшее изъ созерцаній, въ которомъ всякая минута міровой жизни является переходною формою къ другой, переходной же, формѣ; бездонная пропасть, въ которую стремглавъ летитъ мысль, безъ малѣйшей надежды за что-либо ухватиться, въ чемъ-либо найти точку опоры". Въ отличіе отъ этой исторической критики Григорьевъ выдвигаетъ свою — органическую. По этому воззрѣнію, идеалъ можетъ быть затерянъ, но остается всегда

[1]) Соч., 6.
[2]) Ibid., 206.

одинъ и тотъ же, всегда составляетъ *единицу, норму* души человѣческой[1]). „Искусство заранѣе чувствуетъ приближающееся будущее, какъ птицы заранѣе чувствуютъ грозу или вёдро". Въ немъ, поэтому, съ особенною силою выражается *историческое чувство*: сознаніе цѣльности души человѣческой и единства ея идеала[2]). Для художника необходимо, съ этой точки зрѣнія, субъективное стремленіе къ идеалу и объективная способность воспроизводить явленія внѣшняго міра въ типическихъ образахъ[3]).

Я старался выяснить себѣ мысль Григорьева, пополняя положенія одной его статьи оговорками и замѣчаніями въ другихъ; но теорія органической критики остается, мнѣ кажется, все-таки туманною, и нѣкоторыя противорѣчія во взглядахъ Григорьева не поддаются его любимому началу — примиренію. „Трагизмъ борьбы личности съ дѣйствительностью,—говоритъ, напримѣръ, Григорьевъ,—самъ созналъ свое безсиліе, самъ обличилъ себя", — и въ доказательство приводитъ знаменитое стихотвореніе Лермонтова:

«Печально я гляжу на наше поколѣнье!»

Между тѣмъ, горькая скорбь и святой гнѣвъ Лермонтова вызваны именно отсутствіемъ въ этомъ поколѣніи борьбы личности съ дѣйствительностью, именно тѣмъ, что

---

1) Стр., 224.
2) Ibid., 225, 227.
3) Ibid., 57.

«Къ добру и злу постыдно равнодушны,
Въ началѣ поприща мы вянемъ безъ борьбы;
Передъ опасностью позорно-малодушны
И передъ властію презрѣнные рабы».

И самъ Григорьевъ признаетъ, что „чистая, абсолютная непосредственность отношенія художника къ дѣйствительности есть нѣчто совершенно невозможное въ наше время: для этого нужно, чтобы дѣйствительность была не разорвана съ идеаломъ въ сознаніи поэта, чтобы онъ пѣлъ, wie der Vogel singt, какъ птица, какъ Гомеръ; да и притомъ такая абсолютная непосредственность потребна только въ эпическомъ родѣ искусства и возможна только въ первобытныя эпохи развитія". Возставая противъ протеста личности, когда онъ выходитъ изъ неглубокихъ источниковъ и размѣнивается на мелочь, Григорьевъ рѣшительно вооружается и противъ грубаго служенія дѣйствительности и неразумнаго оправданія всѣхъ ея явленій. „Все идеальное есть не что иное, какъ ароматъ и цвѣтъ реальнаго. Но, разумѣется, не все реальное есть идеальное, и въ этомъ-то сущность возрѣнія идеальнаго отъ пантеистическаго"[1]). У насъ, кромѣ того, Григорьевъ признавалъ двѣ дѣйствительности: одна напоказъ — офиціальная, другая подъ спудомъ — бытовая[2]). Истинное же искусство было и будетъ всегда народное, демократическое, въ философскомъ смыслѣ этого слова[3]).

Въ статьяхъ, которыя посвящены разбору круп-

[1]) Соч., 202.
[2]) Ibid., 419.
[3]) Ibid., 458.

нѣйшихъ художниковъ, преимущественно русскихъ, Григорьевъ развиваетъ свои теоретическія положенія, — съ своею *органической критикою* онъ не можетъ, конечно, не быть теоретикомъ. Въ этихъ разборахъ много мѣткаго и глубокаго. Григорьевъ замѣчаетъ, напримѣръ, что Писемскому „недостаетъ только глубины и идеальности міросозерцанія, чтобы имѣть на литературу самое сильное вліяніе". Въ *Обыкновенной исторіи* онъ видитъ „дарованіе примѣчательно яркое, но, да позволено будетъ сказать прямо, дарованіе чисто внѣшнее, безъ глубокой мысли въ задаткѣ, безъ истиннаго стремленія къ идеалу".

Немало правильныхъ и проницательныхъ замѣчаній и мыслей высказываетъ Григорьевъ и въ статьяхъ о Гоголѣ и Островскомъ, но тутъ онъ впадаетъ въ карикатурныя преувеличенія, утверждая, напримѣръ, что Шекспиръ однороденъ съ Гоголемъ, выше мѣры превознося въ прозѣ и стихахъ Любима Торцова. Особенно досталось Григорьеву за стихотвореніе, дѣйствительно, смѣшное:

«Стоитъ (Любимъ Торцовъ) съ поднятой головой,
Бурнусъ напяливъ обветшалый,
Съ растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но съ русской чистою душой!

Подводя итоги, мы можемъ сказать, что въ лицѣ Григорьева русская критика безвременно потеряла (онъ скончался сорока-двухъ лѣтъ) одного изъ талантливѣйшихъ, честнѣйшихъ и наиболѣе образованныхъ своихъ представителей. Если его

теорія органической критики отличается туманностью, если его вѣрныя въ этомъ отношеніи идеи не отличаются оригинальностью, то при разборѣ художественныхъ произведеній онъ обнаруживалъ и выдающуюся силу анализа, и горячее одушевленіе. Много мѣшала успѣху статей Григорьева тяжелая нерѣдко форма изложенія, недостатокъ въ немъ ясности и стройности.

Въ Григорьевѣ пріятно поражаетъ благородная независимость сужденія, умѣнье воздавать должное писателямъ, которые по многимъ вопросамъ были его противниками. Требуя постоянно возвращенія къ Пушкину и Бѣлинскому, — *къ силѣ и къ сознанію,* — Григорьевъ весьма цѣнилъ, напримѣръ, высокое дарованіе Добролюбова. Его *Темное царство* Григорьевъ называлъ „поистинѣ блистательно высказанною теоріею". А. М. Скабичевскій вполнѣ правъ, замѣчая, что у Григорьева былъ живой демократическій духъ, что всѣ пороки интеллигенціи, развившіеся на почвѣ крѣпостничества, имѣли въ немъ заклятаго врага[1]).

По поводу тридцатилѣтія со дня кончины А. А. Григорьева въ статьѣ одного иллюстрированнаго изданія было сказано, что Григорьевъ — „критикъ, быть-можетъ, самый замѣчательный во всей русской литературѣ, хотя понынѣ не пользующійся тѣмъ вліяніемъ, какое должно бы принадлежать ему по праву". Эту явно и чрезмѣрно преувели-

---

[1]) *Очерки новѣйшей русской литературы.* Г. Страховъ считаетъ Григорьева романтикомъ. Г. Незеленовъ признаетъ его лучшимъ цѣнителемъ Островскаго.

ченную оцѣнку своей дѣятельности и значенія отвергнулъ бы, конечно, самъ Григорьевъ; но почетное мѣсто въ ряду второстепенныхъ нашихъ критиковъ Аполлону Александровичу принадлежитъ безспорно. Весьма сомнительно, чтобы вліяніе его возросло; но въ этомъ вліяніи было и остается нѣчто доброе, будящее мысль, развивающее эстетическое чувство и чуткость совѣсти.

Н. Н. Страховъ, какъ художественный критикъ [1]).

Высокообразованный и талантливый писатель, характеристикѣ котораго, какъ мыслителя, была посвящена въ „Вопросахъ философіи и психологіи" [2]) статья Н. Я. Грота, выступалъ въ нашей литературѣ и какъ художественный критикъ.

Н. Н. Страховъ признаетъ себя послѣдователемъ Аполлона Григорьева. Григорьевъ, по его мнѣнію, — лучшій нашъ критикъ, дѣйствительный основатель русской критики. „Ему принадлежитъ единственный существующій у насъ *полный взглядъ* на русскую литературу, т. е. взглядъ, объемлющій одною мыслью всѣ ея явленія и направленія,— взглядъ, вѣрный до сихъ поръ, блистательно подтверждаемый такими произведеніями, какъ *Война и миръ*".

„Общія начала критики Григорьева, — говоритъ Н. Н. Страховъ,—просты и общеизвѣстны: это тѣ глубокія начала, которыя завѣщаны намъ нѣмецкимъ идеализмомъ, единственною философіей, къ которой до сихъ поръ должны прибѣгать всѣ,

---

1) Рефератъ, читанный въ засѣданіи Психологическаго общества 11 апрѣля 1896 г.

2) См. «Вопросы философіи и психологіи» 1896 г., № 32, мартъ — апрѣль.

желающіе понимать исторію или искусство. Этихъ началъ держатся, напримѣръ, Ренанъ, Карлейль; эти самыя начала въ послѣднее время съ такимъ блескомъ и съ немалымъ успѣхомъ приложилъ Тэнъ къ исторіи англійской литературы". Отмѣчу мимоходомъ странность причисленія Тэна къ послѣдователямъ нѣмецкаго метафизическаго идеализма и перейду къ указаніямъ Н. Н. Страхова на содержаніе *простыхъ взглядовъ* А. Григорьева. Отъ критики этихъ взглядовъ я уклоняюсь, такъ какъ объ Аполлонѣ Григорьевѣ мною напечатана была статья въ первомъ томѣ Почина (*Сборникъ Общества любителей россійской словесности*) [1]) и мнѣ пришлось бы повторять сказанное тамъ.

„Каждое художественное произведеніе,—говоритъ Н. Н. Страховъ,— представляетъ отраженіе своего вѣка и своего народа. Принципъ національности господствуетъ въ художествѣ и литературѣ, какъ и во всемъ". Всѣ явленія литературы имѣютъ общій корень, представляютъ многообразныя попытки выразить все одно и то же — душевную сущность этого народа; въ цѣломъ же человѣчествѣ они составляютъ выраженіе вѣчныхъ требованій души человѣческой, ея неизмѣнныхъ законовъ и стремленій". Въ русской литературѣ Григорьевъ видѣлъ постоянную борьбу европейскихъ идеаловъ, чуждой нашему духу поэзіи, съ стремленіемъ къ самобытному творчеству, къ созданію чисто-русскихъ идеаловъ и типовъ. Къ чужимъ типамъ,

[1]) Перепечатана въ предшествующей главѣ.

какъ извѣстно, Григорьевъ причислялъ типы блестящіе, сильные, героическіе, — *хищные*, по терминологіи этого критика. Русская натура, по его мнѣнію, раскрывается въ типахъ простыхъ и смирныхъ (Бѣлкинъ у Пушкина, Максимъ Максимычъ у Лермонтова). То же самое видитъ Н. Н. Страховъ и у Л. Н. Толстого (Каратаевъ, Кутузовъ).

Разбирая *Войну и миръ,* Н. Н. Страховъ только примѣняетъ къ оцѣнкѣ этого произведенія идеи Григорьева, — нашего единственнаго критика, по мнѣнію автора *Борьбы съ Западомъ*. Григорьевъ замѣтилъ, что графъ Толстой впадаетъ въ односторонность, видя въ русской жизни только отрицательный типъ простого и смирнаго человѣка, не придавая значенія блестящему *дѣйствительно*, страстному *дѣйствительно* и хищному *дѣйствительно* типу. Если бы такихъ типовъ не существовало, то мы были бы весьма не щедро одареннымъ народомъ. Кромѣ того, — замѣчаетъ Григорьевъ, — въ чуждой жизни сложившіеся типы не чужды намъ: „вѣдь Тургеневскій Василій Лучиновъ — XVIII вѣкъ, но русскій XVIII вѣкъ, а ужъ его, напримѣръ, страстный и беззаботно прожигающій жизнь Веретьевъ — и подавно“.

Вооружась этими взглядами, Н. Н. Страховъ приступилъ къ разбору *Войны и мира,* которому онъ придаетъ первенствующее значеніе въ ряду своихъ критическихъ статей. Нѣкоторая двойственность, которая была допущена Григорьевымъ, благодаря признанію *русскимъ* и *хищнаго* типа, обна-

ружилась и у его послѣдователя. Вообще, въ опредѣленіяхъ *русскаго самобытнаго* у обоихъ писателей много произвольнаго. Такъ, Н. Н. Страховъ довольно наивно спрашиваетъ: „Не въ правѣ ли мы заключить, что къ числу существеннѣйшихъ элементовъ нашей жизни принадлежитъ двоякая связь: связь съ семействомъ и связь съ государствомъ?“ У какого же народа нѣтъ этой двоякой связи?

Философское міропониманіе, слѣдованіе за Григорьевымъ въ опредѣленіи истинно русскаго духа приводятъ Страхова къ тому, что онъ становится на совершенно ложную точку зрѣнія при эстетической оцѣнкѣ художественныхъ произведеній. Если, по мнѣнію критика, міропониманіе художника неправильно, т.-е. не сходится съ образомъ мыслей самого критика, то и художественное произведеніе окажется несовершеннымъ. Графъ Л. Н. Толстой вѣруетъ въ семью и не вѣруетъ въ страсти. Допустимъ, что онъ правъ; но въ художникѣ необходима объективность въ изображеніи жизни, упомянутыя же вѣра и невѣріе могутъ помѣшать такой объективности. Н. Н. Страховъ признаетъ у графа Толстого *глубокое нерасположеніе къ блестящему типу*. Вслѣдствіе этого, по словамъ самого Н. Н. Страхова, Наполеонъ въ *Войнѣ и мирѣ* изображенъ односторонне: „художникъ схватилъ въ немъ все то, что такъ противно русской натурѣ, такъ возмущаетъ ея простые инстинкты: но нужно думать, что эти черты въ своемъ, т.-е. французскомъ, мірѣ не представляютъ

той неестественности и рѣзкости, какія въ нихъ видятъ русскіе глаза. Должно-быть, въ томъ мірѣ была своя красота, свое величіе".

На это слѣдуетъ замѣтить, что можно и русскими глазами правильно видѣть нерусское. Вспомнимъ хоть *Скупого рыцаря* или *Каменнаго гостя* у Пушкина. Кромѣ того, *глубокое нерасположеніе къ блестящему типу* почти неминуемо ведетъ къ нѣсколько пристрастному его изображенію — въ лучшемъ случаѣ, къ совершенно неправильному его освѣщенію — въ другихъ случаяхъ. А между тѣмъ, Н. Н. Страховъ такъ опредѣляетъ достоинства *Войны и мира:* „Полная картина человѣческой жизни. Полная картина тогдашней Россіи. Полная картина того, что называется исторіей и борьбою народовъ. Полная картина всего, въ чемъ люди полагаютъ свое счастіе и величіе, свое горе и униженіе. Вотъ что такое *Война и миръ*". Гиперболы и произвольныя утвержденія нерѣдко встрѣчаются въ статьяхъ Н. Н. Страхова, для котораго, напримѣръ, обновленіе Пьера Безухаго есть олицетвореніе обновленія всей Россіи, „то раскрытіе духовныхъ силъ, которое должно было послѣдовать за испытаніями и борьбою". „Задача художника,—говоритъ Н. Н. Страховъ про *Войну и миръ,* — состояла въ томъ, чтобы изобразить истинное величіе такъ, какъ онъ его понимаетъ, и противопоставить его ложному величію, которое онъ отвергаетъ. Толстой изображаетъ въ своемъ произведеніи идеалъ русскихъ людей, который, „по формулѣ, данной самимъ авторомъ, состоитъ

въ простотѣ, добрѣ и правдѣ". И несмотря на то, что намъ было сказано ранѣе о *Войнѣ и мирѣ*, что этотъ романъ — полная картина русской жизни, исторіи, человѣческой жизни вообще, — Н. Н. Страховъ черезъ нѣсколько страницъ опять подтверждаетъ *нѣкоторую односторонность* автора, „выкупаемую тѣмъ большею проницательностью и глубиною относительно той стороны, къ которую обращены его симпатіи".

„Изъ *Войны и мира*, — говоритъ Н. Н. Страховъ, — ясно, что каждый солдатъ, повиновавшійся силѣ исторіи и потому содѣйствовавшій событію, которое она совершала, былъ въ этомъ отношеніи выше Наполеона, который ничего не сдѣлалъ ни въ пользу событія, ни противъ него". Я имѣю въ виду представить нѣсколько замѣчаній лишь о Н. Н. Страховѣ, какъ художественномъ критикѣ, и поэтому не буду останавливаться на его философіи исторіи, которую считаю ошибочною. Не могу не замѣтить, однако, что ниже стоявшій, по этой философіи, Наполеонъ уложилъ въ могилу сотни тысячъ выше его стоявшихъ солдатъ.

Н. Н. Страховъ раздѣляетъ мысль графа Толстого, который говоритъ, что у Николая Ростова „былъ здравый смыслъ посредственности, который показывалъ ему, *что было должно*". Уважать человѣка, видѣть его цѣну мы, по мнѣнію Н. Н. Страхова, должны за то и въ томъ, чѣмъ человѣкъ ограниченный и тупой равняется величайшему умнику. Это будутъ, конечно, пресловутыя доброта, простота и смиреніе. Крѣпкими, истинно

живыми сферами этихъ добродѣтелей Н. Н. Страховъ признаетъ, по Толстому, семейную и „настоящую военную, т.-е. армейскую жизнь". Критикъ не предвидѣлъ эволюціи въ міровоззрѣніи графа Л. Н. Толстого, который со всею силой своего авторитета, пылко и внушительно выступилъ противъ этихъ сферъ, въ особенности, разумѣется, противъ послѣдней.

Мы видимъ, такимъ образомъ, что при разборѣ произведеній Л. Н. Толстого Н. Н. Страховъ постоянно выходитъ изъ роли художественнаго критика и выражаетъ сочувствіе и восхищеніе идеямъ разбираемаго имъ автора. Смѣшеніе этихъ двухъ задачъ, я думаю, вредно отражается на достоинствахъ критическаго труда.

Непріятно читать, въ особенности у писателя, который смиреніе считаетъ существеннѣйшимъ и прекраснѣйшимъ свойствомъ русскаго духа, вѣчное превознесеніе этого духа, вѣчную похвальбу передъ другими народами. Можно ли серьезно утверждать такія, напримѣръ, вещи: „Вопросъ о національностяхъ былъ поставленъ на Бородинскомъ полѣ, и русскіе рѣшили его здѣсь въ первый разъ въ пользу національностей".

Приходится отмѣтить и несправедливость критика по отношенію къ писателямъ другого лагеря. Н. Н. Страховъ утверждаетъ, что графа Л. Н. Толстого „не только не поняли, но даже вовсе о немъ не говорили" (кромѣ, разумѣется, Григорьева). Это писалъ критикъ въ 1869 году. А вотъ что писалъ о Л. Н. Толстомъ Чернышевскій въ 1856

году. Приведя сцену изъ севастопольскихъ разсказовъ, Чернышевскій говоритъ: „Это изображеніе внутренняго монолога надобно, безъ преувеличенія, назвать удивительнымъ. Ни у кого другого изъ нашихъ писателей не найдете вы психическихъ сценъ, подмѣченныхъ съ этой точки зрѣнія". „Есть живописцы, которые знамениты искусствомъ уловлять мерцающее отраженіе луча на быстро катящихся волнахъ, трепетаніе свѣта на шелестящихъ листьяхъ, переливы его на измѣнчивыхъ очертаніяхъ облаковъ: о нихъ по преимуществу говорятъ, что они умѣютъ уловлять жизнь природы. Нѣчто подобное дѣлаетъ графъ Толстой относительно таинственнѣйшихъ движеній психической жизни. Въ этомъ состоитъ, какъ намъ кажется, совершенно оригинальная черта его таланта. Изъ всѣхъ замѣчательныхъ русскихъ писателей онъ одинъ мастеръ на это дѣло".

Это ли не великая похвала, это ли не тонкое критическое пониманіе? И замѣтьте, что Чернышевскій писалъ статью въ самомъ началѣ литературной дѣятельности графа Толстого. Приведу еще нѣсколько строкъ изъ этой статьи, чтобы вполнѣ убѣдиться въ высокомѣрной несправедливости Н. Н. Страхова.

„Вѣроятно, — пишетъ Чернышевскій, — графъ Толстой напишетъ много такого, что будетъ поражать каждаго читателя другими, болѣе эффектными качествами: глубиною идеи, интересомъ концепцій, сильными очертаніями характеровъ, яркими картинами быта, — и въ тѣхъ произведеніяхъ его.

которыя уже извѣстны публикѣ, этими достоинствами постоянно возвышался интересъ; но для истиннаго знатока всегда будетъ видно, — какъ очевидно и теперь, — что знаніе человѣческаго сердца — основная сила его таланта". Далеко ли впередъ ушелъ отъ этихъ мыслей Н. Н. Страховъ, когда онъ писалъ, что особенная, ярко выступающая черта таланта Л. Н. Толстого состоитъ въ необыкновенно тонкомъ и вѣрномъ изображеніи душевныхъ движеній?

Еще болѣе несправедливъ Н. Н. Страховъ къ Тургеневу. Въ концѣ статьи о пятомъ и шестомъ томѣ *Войны и мира* находятся такія строки: „Если братья-славяне попросятъ теперь у насъ книгъ, то мы не будемъ, *скрѣпя сердце*, посылать имъ Тургенева, Островскаго, Некрасова; нѣтъ, мы пошлемъ имъ этихъ писателей спокойно и безбоязненно, потому что вмѣстѣ съ ними пошлемъ и *Войну и миръ*. Свѣтъ, которымъ сіяетъ произведеніе гр. Л. Н. Толстого, такъ силенъ, что при немъ не страшны всѣ эти меньшія свѣтила, озаряющія нашу жизнь такимъ слабымъ и неровнымъ, а часто даже совершенно неправильнымъ свѣтомъ".

Признаюсь, мнѣ эти слова кажутся возмутительными, въ особенности если вспомнить, что самъ Н. Н. Страховъ писалъ о Тургеневѣ въ своей лучшей критической статьѣ объ *Отцахъ и дѣтяхъ*. Тонко и вѣрно отмѣчаетъ здѣсь Н. Н. Страховъ несравненныя достоинства этого произведенія. „Если романъ Тургенева, — пишетъ онъ, —

повергаетъ читателей въ недоумѣніе, то это происходитъ по очень простой причинѣ: онъ приводитъ къ сознанію то, что еще не было сознаваемо, и открываетъ то, что еще не было замѣчено". Тургеневъ — „образецъ писателя, одареннаго совершенной подвижностью и вмѣстѣ глубокою чуткостью, глубокою любовью къ современной ему жизни". „Базаровъ,—читаемъ мы далѣе,— есть первое сильное лицо, первый цѣльный характеръ, явившійся въ русской литературѣ въ средѣ такъ называемаго образованнаго общества. Кто этого не цѣнитъ, кто не понимаетъ всей важности такого явленія, тотъ пусть лучше не судитъ о нашей литературѣ". Золотыя слова!.. Но какъ же можно было послѣ нихъ написать, что Тургенева мы посылаемъ братьямъ-славянамъ, *скрѣпя сердце?*

И замѣтьте при этомъ, что Базаровъ, по мнѣнію Страхова, „такъ сказать, *болѣе русскій* (курсивъ автора), чѣмъ всѣ остальныя лица романа". Мы далеки, такимъ образомъ, отъ апоѳеозы смиренія, хотя статья написана уже въ 1862 году.

„Живой, цѣльный человѣкъ схваченъ авторомъ, говоритъ Н. Н. Страховъ, въ каждомъ дѣйствіи, въ каждомъ движеніи Базарова". А въ статьѣ, написанной послѣ похоронъ Тургенева, Н. Н. Страховъ въ образахъ Тургенева видитъ только *акварели*, — въ нихъ нѣтъ, будто бы, ни выпуклости, ни плоти, ни душевной глубины! Такъ неправильное міропониманіе и предвзятыя идеи исказили художественное пониманіе критика.

Приведу еще нѣсколько фразъ изъ статьи объ

Отцахъ и дѣтяхъ, потому что эта статья заслуживаетъ самаго серьезнаго вниманія. „Тургеневъ имѣлъ притязаніе и дерзость создать романъ, имѣющій *всевозможныя* направленія; поклонникъ вѣчной истины, вѣчной красоты, онъ имѣлъ гордую цѣль во временномъ указать на вѣчное и написалъ романъ не прогрессивный и не ретроградный, а такъ сказать — *всегдашній*“. „Созданіе такихъ лицъ, какъ отецъ и мать Базарова, есть истинное торжество таланта!“ Тургеневъ удивительно раскрылъ богатство *простыхъ* человѣческихъ чувствъ. „Какая глубина и ширина душевныхъ явленій среди обыденнѣйшей жизни, не поднимающейся ни на волосъ выше самаго низменнаго уровня!“ Вотъ какими достоинствами обладалъ Тургеневъ въ 1862 году, и вотъ чего лишалъ его Н. Н. Страховъ своими послѣдующими статьями [1]).

Въ общемъ результатѣ оказывается, что художественная критика Н. Н. Страхова, несмотря на его обширное образованіе, аналитическій умъ и большое эстетическое пониманіе, отличается не малыми противорѣчіями и неправильными сужденіями. Н. Н. Страховъ, напримѣръ, называетъ такой романъ, какъ *Анна Каренина*, прологомъ къ разсказу *Чѣмъ люди живы*. Тайна объясняется, когда вы услышите, что дѣло идетъ совсѣмъ не

[1]) Восхваленіями Тургенева наполнена и статья Н. Н. Страхова: *Новое художественное произведеніе и наша критика. (Изъ исторіи литературнаго нигилизма).*

о художественномъ творчествѣ, а о развитіи нравственно-религіозныхъ идей графа Л. Н. Толстого. Смѣшеніе этихъ двухъ процессовъ составляетъ капитальнѣйшую ошибку Н. Н. Страхова. По его теоріи, истинный, великій поэтъ, — русскій, конечно, — обязанъ раздѣлять міровоззрѣніе критика, иначе будетъ, какъ Тургеневъ, лишенъ достоинства художника. Изображайте съ любовью смиренный русскій типъ, — вы будете признаны истиннымъ выразителемъ національнаго духа; попробуйте теперь дать типъ *хищный*, что либо въ родѣ Базарова, который, однако, былъ вполнѣ русскимъ человѣкомъ, — и вы этимъ обнаружите и бѣдность таланта и отчужденность отъ народа. Такой пріемъ, такое пристрастіе и односторонность, очевидно, совсѣмъ искажаютъ задачи художественной критики.

Теорія Аполлона Григорьева не только не получила въ статьяхъ Н. Н. Страхова дальнѣйшаго развитія, но сдѣлала шагъ назадъ. А. Григорьевъ смотрѣлъ шире и глубже Н. Н. Страхова, постоянно требуя обращенія къ Пушкину и *Бѣлинскому,* тогда какъ для Н. Н. Страхова Бѣлинскій былъ человѣкомъ, который „не имѣлъ твердыхъ взглядовъ, какихъ-нибудь прочныхъ основаній для своей умственной дѣятельности“. Высокомѣрный защитникъ смиреннаго русскаго типа прибавляетъ, что единственная сила Бѣлинскаго „заключалась въ любви къ литературѣ и удивительномъ эстетическомъ вкусѣ. Когда же онъ перестал руководиться этою любовью и этимъ вкусомъ, онъ по-

терялъ всякую точку опоры и сталъ блуждать по вѣянію вѣтра“.

Этого несправедливаго приговора, какъ я уже упомянулъ, вовсе не раздѣлялъ Аполлонъ Григорьевъ, а его Н. Н. Страховъ называетъ единственнымъ нашимъ критикомъ. Въ настоящее время стараются унизить Бѣлинскаго, Чернышевскаго, Добролюбова и всячески превознести Григорьева и Страхова. Не отрицая заслугъ двухъ послѣднихъ критиковъ, въ особенности перваго изъ нихъ, я убѣжденъ, однако, что *борьба съ Западомъ* уже кончается пораженіемъ „смиреннаго типа“. Въ глубинѣ русскаго общества завершается процессъ усвоенія общечеловѣческаго, правильнѣе — общеевропейскаго, при чемъ нѣкоторыя національныя особенности отметаются, а другія преобразовываются. Для художественной критики всегда было открыто широкое поле. Никакая публицистическая критика не стѣсняла ея дѣятельности. Но для плодотворнаго развитія этой художественной критики необходимо ея освобожденіе отъ націоналистическихъ и религіозныхъ односторонностей. Въ этомъ отношеніи, если исключить статью объ *Отцахъ и дѣтяхъ,* Н. Н. Страховымъ почти ничего сдѣлано не было.

Объ искусствѣ.

I*).

Въ пятидесятыхъ и въ шестидесятыхъ годахъ „абсолютному“ въ области прекраснаго нанесились сильные удары. Громко провозглашалось, что прекрасное есть жизнь, что искусство приближается къ прекрасному, воспроизводя эту жизнь. Такой взглядъ былъ естественнымъ протестомъ противъ искусства, которое пренебрегало величайшими жизненными задачами и превращалось въ услажденіе для людей, индифферентныхъ къ различнымъ вопросамъ дня. Авторъ *Эстетическихъ отношеній искусства къ дѣйствительности* ясно понималъ и открыто признавалъ значеніе прекраснаго. Въ своей книжкѣ о Пушкинѣ онъ говорилъ: „Ученая литература спасаетъ людей отъ невѣжества, а изящная — отъ грубости и пошлости“. Другіе потомъ исказили это направленіе, главнымъ представителемъ котораго являлся Добролюбовъ, придали ему крайнюю односторон-

---

[1]) *James Sully*: «Sensation and intuition».— *Fechner*: «Vorschule der Aestetik».—*Guyau*: «Le plaisir du beau et le plaisir du jeu».— *Оболенскій*: «Физіологическое объясненіе нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты».

ность и, нападая на изящное, именно содѣйствовали усиленію въ русскомъ обществѣ грубости и пошлости.

Историческое направленіе, завоевавшее себѣ почетное мѣсто въ нашей литературной критикѣ, также отбросило старыя эстетическія шаблонныя мѣрки при оцѣнкѣ художественныхъ произведеній, стало изучать и изображать условія среды, гдѣ эти произведенія возникли, ту преемственную связь, благодаря которой новый художникъ составляетъ новое звено въ неразрывной цѣпи развитія искусства. Романъ, драма, симфонія, картина и художественно построенное зданіе съ тѣхъ поръ потеряли свою мнимо-безусловную самостоятельность, и творцы этихъ произведеній были введены въ общую культурную жизнь общества.

Плодотворные результаты такого пріема изученія не подлежатъ сомнѣнію. Но все же историческая критика художественныхъ произведеній, или критическая исторія искусства, впала, на нашъ взглядъ, въ весьма значительное заблужденіе. Изъ того, что искусство развивается исторически, еще нельзя выводить, что художественныя произведенія могутъ оцѣниваться только исторически, по степени ихъ вліянія на современниковъ, по вѣрности, съ которою въ нихъ отразилась дѣйствительная жизнь. И наука проходитъ историческія стадіи развитія; но истины, которыя она раскрываетъ, имѣютъ не одно только временное значеніе, но и вѣчное, т.-е. входятъ уже неизмѣнными составными частями въ совокупность постоянно

увеличивающейся массы познаннаго. Когда указаны предшествовавшія обстоятельства, когда анализированы условія воспитанія художника и объяснено, какъ въ свою очередь отразились его творенія въ обществѣ, къ которому онъ принадлежалъ, — то остается еще много неразрѣшенныхъ и важныхъ вопросовъ. Чтó такое дарованіе, талантъ въ человѣкѣ? Чѣмъ возможно измѣрять художественныя способности? Почему мы называемъ извѣстныя произведенія прекрасными? и т. д.

То одностороннее историческое направленіе, на которое мы выше указали, не даетъ отвѣта на поставленные и многіе другіе вопросы, да и не интересуется ими вовсе. Допустимъ на минуту, что такіе вопросы могутъ оказаться въ самомъ дѣлѣ праздными, остаткомъ обветшалыхъ заблужденій или укоренившимся недоразумѣніемъ. Но дѣло въ томъ, что разсѣять эти предразсудки и недоразумѣнія не по силамъ одной исторической критикѣ: ей необходимо прибѣгнуть къ содѣйствію могучей союзницы — психологіи. Чтобы съ достаточнымъ авторитетомъ говорить о художественныхъ произведеніяхъ, слѣдуетъ познакомиться, насколько то возможно, съ процессомъ созданія подобныхъ произведеній. Чтобы выдѣлить эстетическія творенія въ особую группу изслѣдованія, должно подвергнуть анализу природу нашихъ способностей, раскрыть, чтó и почему называется нами прекраснымъ. Можетъ оказаться, что опытная психологія не подтвердитъ рѣшительнаго приговора исторической школы, по которому не существуетъ пре-

краснаго вообще, и прекрасное сегодня въ одномъ мѣстѣ считается безобразнымъ въ другомъ, и будетъ опять считаться чрезъ нѣкоторое время безобразнымъ и въ первомъ мѣстѣ. Развѣ нельзя предположить, что въ вѣчно развивающемся человѣчествѣ нѣкоторыя индивидуальныя способности вовсе не подлежатъ этому *вѣчному* развитію, въ смыслѣ непрерывнаго видоизмѣненія? Основательна ли увѣренность, что природа *человѣка* доступна нескончаемымъ перемѣнамъ?

Мы лично склоняемся къ противоположному мнѣнію, и въ подтвержденіе его могутъ послужить данныя, тщательно разработанныя нѣкоторыми изъ новѣйшихъ изслѣдователей въ области психофизіологіи.

По мнѣнію Герберта Спенсера, искусство коренится въ инстинктѣ борьбы, въ стремленіи къ побѣдѣ. Миролюбивый игрокъ въ шахматы, самъ того не вѣдая, подчиняется этому инстинкту [1]). Игра доставляетъ удовольствіе, потому что она даетъ осуществленіе расовымъ влеченіямъ; къ этому присоединяются пріятныя ощущенія, проистекающія для насъ изъ подражанія. *Игра* — упражненіе (безъ всякихъ практическихъ цѣлей) *дѣятельныхъ* способностей (бѣгъ, охота и т. п.); *искусство* — такое же упражненіе *воспринимающихъ* способностей. Но это раздѣленіе не выдерживаетъ критики. Въ декламаціи артиста соединяются обѣ названныя группы способностей, и въ

---

[1]) *Guyau:* «Le plaisir du beau et le plaisir du jeu, d'après l'école de l'évolution» (*Revue de deux Mondes*, 1881, 15 août).

каждой игрѣ можно подмѣтить эстетическія черты (изящество, ловкость и т. д.). Съ другой стороны, въ насъ возбуждаютъ удовольствіе красивыя движенія даже и у работающаго человѣка, а не одни только симулированныя. Утомленный жонглеръ производитъ антиэстетическое впечатлѣніе, котораго совсѣмъ не возбуждаетъ утомленный дровосѣкъ. Игра, можно сказать, опираясь на эти соображенія, далеко не составляетъ принципа искусства и нуждается, наоборотъ, въ оправданіи: зачѣмъ расходуется сила, для чего употребляются способности человѣка? Въ дѣйствительности же бываютъ высокія прекрасныя цѣли, которыя требуютъ чрезмѣрной, непосильной затраты силъ. Такъ, несомнѣнно прекрасенъ измученный гонецъ съ поля мараѳонской битвы, принесшій аѳинянамъ вѣсть о великой побѣдѣ и поплатившійся жизнью за это героическое усиліе. На все это указываетъ Гюйо.

Приведенныхъ замѣчаній французскаго писателя, намъ кажется, достаточно для того, чтобы избѣгнуть односторонности Спенсера, Грантъ-Аллена и многихъ другихъ писателей, которые въ игрѣ видятъ источникъ искусства вообще. Этотъ вопросъ не имѣетъ, впрочемъ, существеннаго значенія при опредѣленіи прекраснаго. Гербертъ Спенсеръ, послѣ долгихъ размышленій, самъ отказался отъ своего первоначальнаго взгляда на прекрасное и принялъ въ данномъ случаѣ Кантовское воззрѣніе. По мнѣнію англійскаго мыслителя, чувство прекраснаго еще болѣе *безынтересно*, чѣмъ чувство

добраго и справедливаго. Конечно, косвенную пользу эстетическое наслажденіе приноситъ, совершенствуя организмъ; но гдѣ полезное, тамъ нѣтъ прекраснаго. Такого же взгляда держится и Грантъ-Алленъ [1]).

Другая группа писателей выступаетъ съ прямо противоположною теоріей: прекрасное есть полезное, — есть специфически-полезное. Къ этому направленію принадлежитъ и одинъ изъ весьма немногихъ нашихъ писателей въ области эстетики, г. Велямовичъ, который выставляетъ такое положеніе: „прекрасное есть полезное, полезность котораго выражается сложною совокупностью оптическихъ или акустическихъ аттрибутовъ". Изъ этого мы можемъ заключить, что либо одна изъ упомянутыхъ теорій, либо обѣ онѣ не могутъ быть признаны правильными. И для разрѣшенія вопроса намъ необходимо начать съ происхожденія чувства удовольствія и чувства прекраснаго, какъ его особаго вида.

Что прекрасное не можетъ вызывать въ насъ отвращенія, — это не подлежитъ, конечно, сомнѣнію. Но чтó и почему вызываетъ въ насъ удовольствіе и всякое ли пріятное ощущеніе можно назвать эстетическимъ наслажденіемъ?

Фехнеръ полагаетъ, что пріятное ощущеніе, удовольствіе, какъ и непріятное ощущеніе, не поддается описанію и ясно для непосредственнаго

[1]) «...the gradual progress in disinterestedness, which marks the evolution of the aesthetic feelings» *Grant-Allen*: «The colour-sense», 1879, p. 24).

сознанія. Какъ золото всегда остается золотомъ, такъ удовольствіе есть удовольствіе; но какъ первое находится въ разнообразныхъ соединеніяхъ съ другими веществами, такъ и пріятныя ощущенія переплетаются со множествомъ другихъ ощущеній, представленій и т. п. [1]). Прекрасное есть то, что *непосредственно* возбуждаетъ удовольствіе [2]), однако, не грубо чувственное. Къ послѣдней оговоркѣ Фехнеръ присоединяетъ и много другихъ. Во всякомъ случаѣ, воспріятіе прекраснаго (элементарное) есть неразложимый актъ [3]).

Наибольшее количество пріятныхъ ощущеній доставляютъ намъ ощущенія зрительныя и слуховыя. Грантъ-Алленъ выдвигаетъ въ этомъ отношеніи на первый планъ цвѣтовыя ощущенія („There is no element of our sensuous nature which yields us greater or more variend pleasure than the perception of colour". *The colour sense*, intr). Музыкальныя наслажденія также играютъ, какъ всѣмъ извѣстно, громадную роль въ эстетическомъ отношеніи. Тщательныя изслѣдованія новѣйшихъ физіологовъ раскрыли условія, при которыхъ тѣ или другія колебанія звуковыхъ или свѣтовыхъ волнъ производятъ пріятныя для насъ ощущенія. На русскомъ языкѣ существуетъ уже работа, въ которой были сведены результаты психо-физіологическихъ трудовъ по занимающему насъ вопросу. Мы имѣемъ въ виду брошюру г. Оболенскаго:

[1]) *Fechner*: «Vorschule der Aestetik», 9, 10.
[2]) Ibid., 15—16.
[3]) *Fechner*: «Die Empfindung der Schönheit ist keine Sache des Verstandes» (II, 13).

Физiологическое объясненiе нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты. Опираясь на изслѣдованiя Гельмгольца и другихъ знаменитыхъ физiологовъ, брошюра доказываетъ слѣдующiя положенiя: 1) намъ непрiятно раздраженiе, быстро нарастающее, или говоря субъективнымъ языкомъ, впечатлѣнiе, не подготовленное постепенно; 2) намъ непрiятно долгое, однообразное раздраженiе. Мы нуждаемся въ разнообразiи впечатлѣнiй, *въ подготовленной новизнѣ* ихъ. Болѣе сложною формой послѣдней является *удовлетворенное ожиданiе.*

Въ личной красотѣ, — говоритъ авторъ далѣе, — людямъ нравится умѣренное усиленiе характерныхъ признаковъ окружающаго ихъ типа. Такъ, длинные волосы считаются уродствомъ въ странѣ маловолосыхъ, гдѣ мѣстные щеголи окончательно истребляютъ свои волосы. Бѣлила, румяна, парики имѣютъ цѣлью также поддержать и усилить существенныя особенности европейскихъ племенъ. Красота, — заключаетъ изъ подобныхъ фактовъ г. Оболенскiй, — есть „видоизмѣненiе пропорцiй между элементами привычной суммы привычныхъ впечатлѣнiй, при чемъ это измѣненiе пропорцiи, повидимому, есть усиленiе наиболѣе привычныхъ впечатлѣнiй [1]). Объясняется это съ физiологической точки зрѣнiя тѣмъ, что новыя ощущенiя, не нарушающiя установившихся привычекъ, составляютъ самый экономическiй видъ отдыха. Г-нъ Оболенскiй формулируетъ на этомъ основанiи

---

[1]) *Физiол. объясненiе нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты*, 52.

слѣдующій *законъ красоты личной:* „Красота есть наиболѣе экономическая форма отдыха центральныхъ частей нервной системы, состоящая въ томъ, что отдыхъ дается здѣсь умѣреннымъ усиленіемъ степени одного изъ постоянныхъ членовъ привычной пропорціи раздраженій и пропорціональнымъ ослабленіемъ прочихъ членовъ пропорціи, чрезъ что новизна раздраженія является наименѣе нарушающей привычку“ [1]). Въ своихъ разсужденіяхъ г. Оболенскій допустилъ, по нашему мнѣнію, слѣдующую ошибку: анализируя условія возникновенія пріятныхъ ощущеній вообще, онъ въ дальнѣйшемъ изложеніи подставилъ вмѣсто пріятныхъ ощущеній — эстетическія, вмѣсто удовольствія — красоту. Между тѣмъ, чрезвычайно важно именно разрѣшеніе вопроса: какія изъ пріятныхъ ощущеній должны быть отнесены къ области эстетическихъ? Когда вы въ холодную и грязную пору, послѣ долгаго пути, входите въ теплую комнату, вы испытываете весьма пріятное ощущеніе, не заключающее въ себѣ, однако, ничего эстетическаго. Когда у васъ прошла головная боль, вы испытываете большое удовольствіе, но о красотѣ въ данномъ случаѣ и рѣчи быть не можетъ. Наконецъ, — въ области не отрицательныхъ, а положительныхъ удовольствій, — вкусно приготовленное блюдо возбуждаетъ пріятное раздраженіе нервовъ, которое едва ли справедливо называть эстетическимъ ощущеніемъ.

---

[1]) Ibid., 69.

У г. Велямовича мы встрѣчаемъ попытку дать точное опредѣленіе прекраснаго (въ природѣ). Онъ утверждаетъ, что „зрѣнію и слуху всецѣло принадлежитъ монополія быть проводниками прекраснаго“ [1]). Прекрасное, по мнѣнію г. Велямовича, есть полезное, но не наоборотъ: полезное не есть прекрасное. Кусокъ каменнаго угля, напримѣръ, или ткацкая машина не могутъ быть введены въ область эстетики. Вообще, этотъ писатель считаетъ прекрасное полезнымъ, „полезность котораго выражается сложною совокупностью оптическихъ или акустическихъ аттрибутовъ“ [2]). Это опредѣленіе, какъ легко можетъ видѣть каждый, страдаетъ неточностью и односторонностью. О какой *полезности* говоритъ г. Велямовичъ, — для вида или отдѣльнаго человѣка? Онъ рѣшается утверждать, что полезное для индивидуума, въ то же время, полезно и для народа, а полезное для послѣдняго — полезно и для всего человѣчества. Естественно, что при такомъ взглядѣ приходится понятію „полезное“ давать весьма широкое и своеобразное толкованіе, и нашъ авторъ не останавливается предъ этимъ: „Поскольку часть, — говоритъ онъ, — есть нераздѣльная часть цѣлаго, постольку же интересы части совпадаютъ съ интересами цѣлаго, хотя бы

---

[1]) Это несомнѣнно по отношенію къ предметамъ искусства. James Sully говоритъ: «A work of art is a product of human activity wihch, through the impressions of the eye or of the ear affords the mind some delight, whether sensuous or emotional». *Sensation and intuition*, Studies in psychology, and aesthetics 2 edition, 354.

[2]) *Психофизіологическія основанія эстетики*, 49.

этотъ интересъ требовалъ *уничтоженія самой части*. На этомъ основаніи не будетъ парадоксомъ утвержденіе, что данной націи можетъ быть *выгодно* погибнуть: здѣсь рѣчь идетъ не о выгодѣ націи, какъ націи, но о выгодѣ націи, какъ члена человѣческаго рода“ [1]), и т. д. Это утвержденіе не только парадоксъ, но и вопіющій абсурдъ, ибо утверждать, что для меня выгодно, если я погибну въ интересахъ общества или человѣчества, — значитъ, совершенно искажать понятіе *выгоды*. Исторія переполнена доказательствами того, что личность и государство вступали между собою въ безпощадную борьбу, что ихъ *выгоды* были прямо противоположны. Чтобы не отвлекаться въ сторону, упомянемъ о признаніи самаго г. Велямовича. На страницѣ 19 своего сочиненія онъ говоритъ объ *индивидуальномъ идеалѣ красоты*, который *можетъ вовсе не удовлетворять общему идеалу красоты того же самаго человѣка*.

Чтобы ближе подойти къ правильной постановкѣ вопроса, перейдемъ въ область искусства. Прекрасное, — замѣчаетъ г. Велямовичъ, — находится въ природѣ въ недостаточномъ количествѣ. Оно отличается, кромѣ того, *несовершенствомъ*. Назначеніе художественныхъ произведеній состоитъ въ восполненіи этихъ пробѣловъ, въ подражаніи и заимствованіи природной красоты. Причина бездарности, нехудожественности произведенія зависитъ отъ неточности подражанія или заимствова-

---

[1] *Психофизіол. осн.*, 17.

нія [1]). Кромѣ природной красоты (внѣшней), художественныя произведенія „содержатъ въ себѣ еще и нѣкоторый, совершенно особый, специфическій родъ прекраснаго“ [2]). Въ чемъ же онъ заключается? „Сущность прекраснаго во всѣхъ родахъ художественнаго творчества,—говоритъ г. Велямовичъ,— состоитъ въ выраженіи психическаго характера или настроенія человѣка“ (стр. 134) [3]). Это и есть *художественная красота*. Сопоставимъ это опредѣленіе съ слѣдующими словами г. Велямовича: „выраженіе: *характеръ внѣшней природы* или, что то же, *характеръ объективнаго* міра равносильно выраженію: *характеръ внутренней природы*, *характеръ субъекта* или психическій характеръ человѣка вообще“ (стр. 132). Это объясняется тѣмъ, что нашему знанію доступны лишь „наши собственныя представленія, нашъ собственный духъ и его субъективныя отношенія“. Г. Велямовичъ не замѣчаетъ, что наноситъ этимъ правильнымъ разсужденіемъ непоправимый ударъ своимъ опредѣленіямъ прекраснаго въ природѣ и въ искусствѣ. Грань между прекраснымъ въ природѣ и прекраснымъ произведеніемъ искусства сглаживается, ибо въ обоихъ случаяхъ мы имѣемъ дѣло лишь съ нашимъ настроеніемъ, съ нашими представленіями. Наслажденіе красотою моря или горной области

---

[1]) Ibid., 73—75.

[2]) Ibid., 101.

[3]) Ср. съ этимъ опредѣленіе эстетика старой школы, Левека: «L'art est donc l'interprétation de la belle âme ou de la belle force au moyen de leurs signes les plus expressifs, c'est-à-dire au moyen de formes idéales» (*La science du beau*, 3 éd. 1872. II, 8).

есть, въ своемъ родѣ, художественное творчество личности, претвореніе объективныхъ впечатлѣній въ субъективное настроеніе. Съ другой стороны, прекрасное въ природѣ нельзя уже называть и полезнымъ для насъ (съ извѣстными ограниченіями), потому что полезность эта можетъ присутствовать, а можетъ и отсутствовать въ настроеніи. Мимоходомъ отмѣтимъ новое противорѣчіе, въ которое впадаетъ г. Велямовичъ. На стр. 142 онъ утверждаетъ: „Итакъ, вопреки Тэну, мы считаемъ себя вправѣ принять за доказанное, что общая сущность всѣхъ художественныхъ произведеній состоитъ въ выраженіи психическаго характера или настроенія самого художника, ихъ создающаго“, а на стр. 144 говорится слѣдующее. „сущность художественнаго произведенія состоитъ въ выраженіи характера (типа) данной вещи“. Зачѣмъ же было возставать противъ Тэна? Впрочемъ, г. Велямовичъ прибавляетъ, что это одно и то же: „типъ есть истинное выраженіе понятій художника о дѣйствительности или, иначе, типъ есть истинное выраженіе дѣйствительности, какъ она отражается въ духѣ художника“ (стр. 147). Но не трудно замѣтить происходящее при этомъ смѣшеніе понятій: произведеніе можетъ быть *истиннымъ выраженіемъ понятій художника о дѣйствительности* и, въ то же время, совсѣмъ не заключать въ себѣ изображенія *типическихъ* явленій дѣйствительности. Нашему автору приходится вновь громоздить оговорки. Онъ замѣчаетъ, напримѣръ, что „какъ только выраженіе понятій художника о дѣй-

ствительности перестаетъ быть *истиннымъ*, т. е. становится неточнымъ, невѣрнымъ и ложнымъ, оно, вмѣстѣ съ тѣмъ, перестаетъ быть вовсе *выраженіемъ понятій художника*" и т. д. (стр. 150). Но мы не послѣдуемъ далѣе за подобною аргументанціей.

Само собою разумѣется, что для г. Велямовича и „сущность художественнаго творчества состоитъ въ выраженіи психическаго характера полезнаго для человѣка". Съ этой точки зрѣнія возможно сравненіе достоинства художественныхъ произведеній. Только степень полезности того или другого *пониманія* изображенныхъ героевъ и ихъ дѣятельности, какъ и всего внѣшняго міра вообще, прямо опредѣляетъ степень красоты даннаго художественнаго произведенія. Степень художественной красоты зависитъ исключительно только отъ того, *какъ* понимаетъ художникъ изображаемую часть внѣшняго міра, но вовсе не отъ того, *какую* именно часть этого міра онъ выбралъ для своего изображенія (стр. 205). Г. Велямовичъ опять-таки непослѣдователенъ. Съ точки зрѣнія полезности нельзя ставить въ одинъ рядъ художественное изображеніе груши или какого-нибудь историческаго событія. Кромѣ того, мы нерѣдко встрѣчаемся съ такими произведеніями, которыя, такъ сказать, *выше* своихъ творцовъ. Художникъ иногда не достаточно глубоко и ясно понимаетъ все значеніе выведенныхъ имъ лицъ и изображеннаго дѣйствія. Его собственное объясненіе своего произведенія представляетъ послѣднее въ невѣрномъ свѣтѣ, и нужна

художественная критика, чтобы разъяснить все дѣло обществу, констатировать достоинства творенія, вопреки увѣреніямъ творца. Такіе случаи, конечно, рѣдки, но они бывали и въ русской литературѣ. Только геній понимаетъ всю глубину и мощь своихъ произведеній. Наконецъ, самъ г. Велямовичъ *вполнѣ раздѣляетъ* взглядъ Тэна, по которому степень красоты художественнаго произведенія *пропорціональна* степени полезности (благотворности) для человѣка характера, выражаемаго художественнымъ произведеніемъ.

Въ концѣ своего труда г. Велямовичъ приходитъ къ заключенію, что естественная градація художественныхъ произведеній основывается на двухъ началахъ: на *качествѣ* выражаемаго художественнымъ произведеніемъ характера, т. е. степени прогрессивности послѣдняго [1]), — на *количествѣ*, въ которомъ выраженъ характеръ, т. е. степени его *полноты, общности и постоянства*. Оба эти начала и составляютъ основанія всякой

---

[1]) Для пониманія этого выраженія необходимы слѣдующія выдержки изъ названной книги: «Для того, чтобы выражаемый художникомъ характеръ былъ *полезный характеръ въ общечеловѣческомъ смыслѣ*, а не въ смыслѣ отдѣльной только группы людей, необходимо, чтобы онъ представлялъ собою характеръ *такой именно естественной группы, интересы которой совпадали бы съ интересами всего человѣчества*» (стр. 206). Этому условію удовлетворяютъ «самыя прогрессивныя въ своемъ развитіи естественныя группы людей» (ibid). Если этихъ группъ нѣсколько, то онѣ различаются между собою. Какая же изъ нихъ самая прогрессивная? На стр. 207 сказано: «художественная красота находится въ непосредственной зависимости отъ степени прогрессивнаго развитія духа самого художника».

раціональной эстетической критики (стр. 210). Въ этихъ словахъ заключается вѣрная мысль, переплетающаяся съ ошибочной. Предположимъ падающій міръ, напримѣръ, греческій. Иныя начала, прогрессивныя, разрушаютъ строй античнаго общества и оно, умирая, оставляетъ намъ художественныя произведенія, которыми мы и теперь восхищаемся. Скажутъ, что эти произведенія явились тогда, когда греческій духъ былъ носителемъ прогресса; но почему же мы любуемся такими произведеніями *въ настоящее время?* Затѣмъ, художникъ, вовсе не стоящій въ средѣ „самой прогрессивной группы людей" даннаго времени, не можетъ развѣ создать геніальныхъ произведеній? Рихардъ Вагнеръ и Гуно являются, напримѣръ, олицетвореніями этой возможности.

Въ заключеніе отмѣтимъ сильно преувеличенное пренебреженіе въ книгѣ г. Велямовича къ старымъ эстетикамъ прежняго времени. Онъ говоритъ, что до трудовъ Тэна эстетика представляла „хаотическую груду голыхъ догматовъ и ничѣмъ необъяснимыхъ фактовъ, перемѣшанныхъ съ умопомрачающею метафизическою туманностью, въ родѣ, напримѣръ, пресловутой формулы, что „прекрасное есть индивидуализація, т.-е. осуществленіе абсолютнаго" (стр. 125—126). Въ чемъ другомъ, но въ хаосѣ старыхъ нѣмецкихъ эстетиковъ упрекать по меньшей мѣрѣ странно. И у нихъ, и у англичанъ XVIII еще столѣтія не трудно найти драгоцѣннѣйшія указанія и соображенія. Чтобъ не быть голословнымъ и, въ то же время, не укло-

няться далеко въ сторону, сошлемся на одного Борка. Въ своемъ трактатѣ о происхожденіи нашихъ идей возвышеннаго и прекраснаго [1]) онъ предупреждаетъ открытія современной нервной физіологіи. Боркъ говоритъ, что красота предметовъ требуетъ постояннаго, но легкаго измѣненія ихъ очертаній; рѣзкое же, угловатое измѣненіе этихъ очертаній непріятно, потому что производитъ судорожное сокращеніе оптическаго нерва [2]). Если сопоставить съ этими словами другое мѣсто знаменитаго трактата, въ которомъ говорится объ элементарномъ удовольствіи, доставляемомъ новизною, удовлетвореніемъ любопытства, то мы найдемъ у Борка и ученіе о подготовленной новизнѣ.

Г. Оболенскій также не свободенъ отъ противорѣчій. Въ упомянутой нами брошюрѣ онъ замѣчаетъ, что „искусство имѣетъ дѣло не съ исключительными явленіями, а съ явленіями типичными, характерными для данной среды“ (стр. 54). А въ его же статьѣ, напечатанной позднѣе въ *Русскомъ Богатствѣ* (1883, №№ 5—6, *Искусство и тенденціозность),* авторъ заявляетъ, что „типичность явленій не есть особенность въ художественномъ смыслѣ“. Но у г. Оболенскаго мы встрѣчаемъ серьезную попытку выйти изъ узкихъ рамокъ ути-

---

[1]) *Edmund Burke*: «A philosophical inquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful» (Bohn's Britisch classics).

[2]) «An other principal property of beautiful objects is that the line of their parts is continually varying its direction; but it varies it by a very insensible deviation; it never varies it so quickly as to surprise or bu the sharpness of its angle to cause any twitching or convulsion of the optic nerve».

литаризма, освободиться отъ его изсушающей догматики.

Простѣйшія свойства нервной системы, изъ которыхъ сложилось чувство красоты, — говоритъ онъ, — предшествовали мысли и расчету, какъ дѣятельности болѣе сложной головного мозга. Затѣмъ, подъ вліяніемъ опыта, обнаружилось, „что въ чувствѣ красоты есть многое, что дѣйствуетъ губительно на жизнь индивидуума". Въ заключеніе г. Оболенскій находитъ, что „чувство красоты можетъ совпадать и не совпадать съ потребностями самосохраненія и наилучшаго приспособленія; оно можетъ быть вредно; но тѣ свойства нервовъ, которыми оно обусловлено, вездѣ, гдѣ только можно замѣтить ихъ дѣятельность, двигали впередъ существующія формы" [1]). Цѣль искусства, по мнѣнію г. Оболенскаго, заключается въ томъ, чтобы „воспроизвести синтетическую эмоцію, передать намъ типично общечеловѣческую эмоцію отъ явленій" [2]).

Эта послѣдняя мысль (не новая) [3]) требуетъ нѣ-

---

[1]) *Физіол. объясн.*, 81, 82, 84 и 85.

[2]) Названная статья въ *Русск. Богатствѣ*.

[3]) См. у. г. Троицкаго: *Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи*. 1869 г. «Единственный признакъ, дающій прекраснымъ предметамъ право называться прекрасными, есть именно то духовное волненіе, какое мы называемъ эстетическимъ или чувствомъ красоты» (213). «Классъ красоты есть дѣло ума; позднѣйшее обобщеніе частныхъ эстетическихъ волненій, которымъ чувствуемое сходство не препятствуетъ оставаться съ ихъ частными разницами, — не мѣшаетъ *красотѣ отличаться отъ красоты*» (215). Ср. изложеніе ученій Стюарта, Рида, Брауна и др. въ этомъ же сочиненіи.

которыхъ оговорокъ. „Художественная эмоція это — сама человѣчность, любовь къ человѣку, а моральная эмоція, это, — утверждаетъ г. Оболенскій, — приговоръ аскета, которому нѣтъ дѣла до живого человѣка, до условій его жизни, до его слабостей“. Если стать на точку зрѣнія нашего автора, то придется считать истинною областью нравственныхъ волненій область волненій эстетическихъ. Но кто же согласится признать въ великомъ приговорѣ: кто изъ васъ безъ грѣха, пусть первый бросить въ нее камень! — приговоръ аскета? Развѣ заповѣдь любить ближняго, какъ самого себя, была художественнымъ произведеніемъ? Г. Оболенскій слишкомъ расширяетъ и возвеличиваетъ значеніе искусства, которое можетъ быть, да и бывало нерѣдко, безстрастнымъ свидѣтелемъ людского горя и радостей. Понятное дѣло, что въ сложныхъ проявленіяхъ высокоразвитой личной и общественной жизни вы найдете неразрывно переплетенными и чисто-интеллектульные, и нравственные, и эстетическіе ея элементы. Г. Оболенскій не совсѣмъ поэтому правъ, заявляя, что „брезгливость въ области нравственныхъ явленій есть *чисто*-художественная эмоція“. *Чистая* художественная эмоція, по Канту, Спенсеру, Бену, отличается полнымъ отсутствіемъ моральнаго или утилитарнаго сужденія. Но значеніе ассоціаціи и установившихся эстетическихъ сужденій въ развитіи художественныхъ волненій не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. Алисонъ сводилъ даже всѣ эстетическія эмоціи къ одной

ассоціаціи. Онъ утверждалъ, что среди скалъ прекрасенъ крикъ горной козы, какъ выраженіе дикости и независимости, и т. п. Однако, по справедливому замѣчанію Бена, ассоціація даетъ только возможность эстетически-безразличнымъ предметамъ или явленіямъ производить, т.-е. участвовать въ возбужденіи художественныхъ волненій [1]). Всякій изъ насъ знаетъ, какъ отражается господствующій въ обществѣ вкусъ, унаслѣдованные привычки и предразсудки на нашу способность наслаждаться тѣми или другими художественными произведеніями [2]).

Все сказанное позволяетъ намъ притти къ слѣдующему заключенію.

Новѣйшая эстетическая школа, основывающаяся на психофизіологическихъ данныхъ, напрасно поторопилась выбросить за бортъ старыхъ эстетиковъ-философовъ (или метафизиковъ). У послѣднихъ найдется не мало весьма полезнаго для перестройки эстетической теоріи матеріала. Кромѣ того, *только* психофизіологическія изслѣдованія не могутъ дать намъ *эстетики*, въ серьезномъ смыслѣ этого слова. Физіологія не имѣетъ основанія различать *пріятныхъ* ощущеній отъ *эстетическихъ*, она не въ состояніи разграничить *прекраснаго* отъ *возвышеннаго*. Она, слѣдовательно, не можетъ и

---

[1]) Ср. *Fechner:* «Vorschule», I, 91.

[2]) Не можемъ не привести слѣдующаго, также не вполнѣ вѣрнаго, утвержденія г. Оболенскаго: «красотой человѣчество считаетъ свой зоологическій или, вѣрнѣе, этнографическій типъ съ его внѣшней и внутренней стороны». Почему же, въ такомъ случаѣ, прекрасны Альпы?

привести къ надлежащему опредѣленію искусства, которое не такъ просто, какъ иногда кажется. Г. Троицкій справедливо настаиваетъ на ошибкѣ тѣхъ писателей, которые предполагаютъ, что чувство красоты есть чувство простое (Sense of beauty), Гутченсона). Между тѣмъ, „отдѣленіе въ нашихъ эстетическихъ чувствахъ элемента умственнаго, или мысли, отъ элемента страстнаго или волненій поставляется обыкновенно въ заслугу Аддисону и отчетливо выражего у всѣхъ лучшихъ послѣдующихъ писателей о прекрасномъ и возвышенномъ“ [1]). По мнѣнію Рида, на сужденіи основана универсальность вкуса или оцѣнки изящнаго, а Браунъ утверждаетъ, что „не всякій рядъ звуковъ способенъ возбуждать волненіе красоты, но только извѣстные ряды, какъ бы они ни были разнообразны. Универсальность этого закона красоты въ одномъ изъ нашихъ чувствъ, по которому удовольствіе получается просто отъ распорядка или преемства звуковъ, даетъ основаніе думать, что по меньшей мѣрѣ не вся красота совершенно случайна, и внушаетъ аналогіи, которыя, конечно, — не какъ доказательства, а какъ простыя аналогіи, — можно распространить и на другія внѣшнія чувства“ [2]).

Въ отвѣтъ на замѣчанія исторической школы мы приведемъ возраженіе Рида: если прекрасное относительно, то относительна, вѣдь, и истина. Субъективныхъ колебаній, а также историческихъ измѣненій вкуса никто не отрицаетъ. Фехнеръ

1) Ibid., 376, 319.
2) *Г. Троицкій*, 210, 211.

говоритъ, что вкусъ (der Geschmack) именно и есть *субъективное дополненіе къ объективнымъ условіямъ удовольствія или неудовольствія* [1]). Морицъ Карьеръ въ свою очередь утверждаетъ, что вкусъ субъективенъ, — это всѣмъ извѣстно; но это не исключаетъ признанія общихъ основъ прекраснаго и, слѣдовательно, науки о прекрасномъ (*Geschmack und Gewissen*. Breslau, 1882). Душѣ человѣка, — продолжаетъ этотъ писатель, — прирожденъ идеалъ, какъ прирождено зародышу организаціонное начало, по которому растетъ и достигаетъ зрѣлости каждое животное, каждое растеніе. Совѣсть и вкусъ — субъективны и способны къ развитію („Das Gewissen wie der Geschmack ist subjectiv, ist bildbar"). Какъ въ нравственномъ, такъ и въ эстетическомъ отношеніи, благодаря сходству человѣческой природы, существуютъ общія понятія, отверженіе которыхъ мы называемъ безвкуснымъ и безсовѣстнымъ. Доброе и прекрасное вліяетъ другъ на друга въ развитіи нашей духовной жизни. Психологія и логика раскроютъ въ прекрасномъ *постоянное*, а исторія искусства — *мѣняющееся и нарастающее*. Изслѣдовавъ природу нашихъ чувствъ, — говоритъ James Sully, — эстетикъ можетъ построить руководящія начала для художественной дѣятельности, которая должна быть направлена *идеаломъ* [2]). Искусство воспол-

---

[1]) *Vorchule der Aesthetik*, I. 232.

[2]) *Sensation and intuition*, 340, 341—345, 346, 349. Одинъ изъ новѣйшихъ французскихъ писателей говоритъ: «L'art a pour fin non seulement de combiner les éléments qu'il emploie selon ses régles et les

няетъ недостатокъ прекраснаго въ нашей жизни; оно, идеализируя явленія этой жизни, возвышается надъ *простымъ* подражаніемъ дѣйствительности. Въ его распоряженіи находятся для этого ритмъ, краски и т. д. [1]). Эстетическое ощущеніе должно благодѣтельно дѣйствовать на весь организмъ, и на физическую, и на нравственную природу человѣка [2]). Однимъ словомъ, высшее наслаженіе, величайшая красота заключаются въ полной и напряженной умственной и нравственной жизни. Въ художественомъ изображеніи *подобной* жизни, *такихъ* характеровъ состоитъ, по нашему мнѣнію, и величайшая задача искусства.

II.

Возражая мнѣ, г. Оболенскій, авторъ *Физіологическаго объясненія нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты*, утверждалъ, что „красотой человѣчество считаетъ свой зоологическій типъ съ его внѣшней и внутренней стороны". Въ статьѣ, напечатанной значительно позже названной книжки, тотъ же авторъ говорилъ, что „типичность явленій не

procèdés en usage, il doit tendre à un rèsultat plus élevé: à la réalisation du beau» (*Ch. Beauquier*: «Du beau musical». (*La Révue Liberale*, novembre, 1882).

[1]) Фехнеръ говоритъ, что искусство должно: «Stilisiren, idealisiren, sumbolisiren (*Vorschule*, II, 57). Ср. *James Sully:* «Sensation and intuition», 356 ats.

[2]) Гюйо замѣчаетъ поэтому, что не одни только зрительныя и слуховыя ощущенія могутъ быть прекрасны; мы говоримъ о *свѣжести* и *теплотѣ* воздуха, о *запахѣ* розы, пробуждая этимъ художественное волненіе.

есть особенность въ художественномъ смыслѣ". Я нашелъ это положеніе несогласнымъ съ другою мыслью г. Оболенскаго, а именно: „искусство,— утверждалъ онъ, — имѣетъ дѣло не съ исключительными явленіями, а съ явленіями типичными, характерными для данной среды". И вотъ онъ разъясняетъ, „что мною было неправильно понято выраженіе *особенность;* авторъ хотѣлъ указать этимъ выраженіемъ на то, что типичность явленій не составляетъ признака одного только искусства" (наука имѣетъ дѣло съ подобными же явленіями). Въ такомъ случаѣ, я, дѣйствительно, ошибся; однако, мою вину долженъ раздѣлить самъ авторъ, употребившій слово, допускающее двоякое толкованіе и недостаточную опредѣленность мысли. Но къ этому я долженъ прибавить слѣдующее.

Для опредѣленія недостаточно брать такія слова, такіе признаки, которые не составляютъ *особенности* даннаго явленія, а служатъ признакомъ, общимъ этому и другому явленію. Сказать, что кипарисъ имѣетъ стволъ и вѣтви — не значитъ вовсе опредѣлить именно кипарисъ. Я продолжаю думать, что выше приведенное опредѣленіе, данное красотѣ г. Оболенскимъ, грѣшитъ подобнымъ недостаткомъ; но я не отрицаю того, что въ немъ заключается часть истины. Многіе писатели высказывали такое же мнѣніе, какъ и г. Оболенскій. Напримѣръ, Либманнъ [1]), приведя слова Цейзинга о законахъ симметріи и такъ называемаго золотого

---

[1]) *Liebmann:* «Zur Analysis der Wirklichkeit». 1876. S. 526—527.

разрѣза („die horizontale Gliederung von dem Gesetz der Symmetrie, die verticale von dem des goldnen Schnitts beherrscht und regulirt werde“), замѣчаетъ, что это происходитъ потому, что *такъ* организовано наше тѣло. Но подобныхъ опредѣленій, повторяю, недостаточно: они, съ одной стороны, слишкомъ общи, относясь къ явленіямъ и не эстетическимъ, и слишкомъ узки, не охватывая нѣкоторыхъ эстетическихъ явленій. Въ отвѣтѣ на мое замѣчаніе: почему же прекрасны Альпы, если красотой человѣчество считаетъ свой зоологичестій типъ съ внѣшней и внутренней стороны, г. Оболенскій, мнѣ кажется, чрезмѣрно расширяетъ понятіе: *типъ человѣка* (нѣсколько странно звучитъ: *зоологическій* типъ съ внутренней стороны; но спѣшу прибавить, что странность заключается лишь въ непривычномъ сочетаніи словъ). Конечно, всѣ наши ощущенія и сужденія совершаются въ *человѣкѣ*, но океанъ, Страсбургскій соборъ или симфонія Бетховена имѣютъ мало общаго съ зоологическимъ типомъ человѣка, въ строгомъ смыслѣ этого слова. Думается мнѣ, что г. Оболенскій смѣшиваетъ отчасти типъ съ идеаломъ, нормальное съ прекраснымъ. Картины Рафаэля, произведенія Гете или Байрона являются исключительными въ ряду художественныхъ произведеній, далеко оставляя за собою среднія (типичныя) изъ нихъ, и такія-то произведенія прекрасны по преимуществу. Подъ опредѣленіе г. Оболенскаго подойдутъ дѣйствующія лица въ романахъ Золя, но, конечно, не подойдетъ Фаустъ

или маркизъ Поза. Многіе, и весьма справедливо, полагаютъ, что всякое художественное произведеніе есть не только изображеніе предмета, но и сужденіе о немъ, такъ что идеально-прекрасное, будучи понятіемъ относительнымъ, находится въ тѣсной связи съ идеалами нравственности, добра, умственной мощи. Въ эстетическое сужденіе входятъ поэтому и утилитарные элементы, хотя нельзя не согласиться съ Либманномъ, что въ отсутствіи интереса, въ практическомъ смыслѣ этого слова, лежитъ *субъективный* критерій прекраснаго. По мѣрѣ развитія человѣчества эстетическое сужденіе становится богаче (въ этомъ я не расхожусь съ г. Оболенскимъ), вкусъ изящнѣе и мрачное предсказаніе Ренана, что красота исчезнетъ передъ наукой [1]), не имѣетъ за себя убѣдительныхъ доказательствъ.

Укажу кстати на интересное сочиненіе *A. W. Holmes Forbes:* „The Science of beauty: an analytical inquiry into the laws of Aesthetics“, 1881. На этотъ трудъ не было, насколько мнѣ извѣстно, обращено вниманія въ нашей литературѣ о прекрасномъ, а книга заслуживаетъ вниманія.

Авторъ возстаетъ противъ отождествленія полезнаго и прекраснаго и говоритъ, что послѣднее существуетъ въ полезныхъ предметахъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ цвѣтъ существуетъ въ вещахъ,

---

[1]) «La beauté disparaitra à l'avénement de la science. «Противъ этой мысли Ренана возражалъ Гюйо (*L'antagonisme de l'art et de la science* въ *Revue de deux Mondes* 1833, 15 novembre). Гюйо говоритъ: «La beauté doit s'intelectualiser pour ainsi dire».

теплота въ огнѣ, сладость въ сахарѣ. Красота есть относительное выраженіе и заключаетъ въ себѣ, во-первыхъ, объективное качество вещества и, во-вторыхъ, субъективное волненіе духа (admiration). Эти термины, конечно, соотносительны точно также, какъ возвышенному (sublimity) соотвѣтствуетъ благоговѣйный страхъ (awe). Немыслимо, чтобы какое-либо качество вещества могло непосредственно вызвать волненіе восхищенія, которое принадлежитъ къ интелектуальнымъ чувствованіямъ (ideal, mental, sentimental feelings) и развивается въ соотвѣтствіи съ развитіемъ разума, подвергающаго переработкѣ наши ощущенія. Только въ дѣтствѣ мы можемъ относиться къ предметамъ внѣшняго міра съ полнымъ безпристрастіемъ, вслѣдствіе недостатка идей и слабости ихъ ассоціаціи. Умъ перерабатываетъ пріятныя ощущенія въ эстетическія, хотя не слѣдуетъ забывать, что развитіе ума можетъ быть очень одностороннимъ, и многіе образованные люди бываютъ почти лишены способности восхищаться (въ эстетическомъ смыслѣ слова) или испытывать благоговѣйный страхъ предъ возвышеннымъ. Кромѣ того, одинъ и тотъ же красивый предметъ вызываетъ у разныхъ людей различныя волненія.

Какъ прекрасному противоположно безобразное (ugliness), вызывающее отвращеніе (disgust), такъ возвышенное, которое неразрывно связано съ представленіемъ о мощи, противополагается низкому (meanness), въ основѣ котораго лежитъ малосильное. Просто безсильное, отсутствіе силы, не вы-

зываетъ презрѣнія (contempt): это чувство пробуждается не при видѣ, напримѣръ, букашки, сметаемой легкимъ дуновеніемъ, а при видѣ человѣка, у котораго *недостаетъ силы*, чтобы сохранить свое достоинство, а, между тѣмъ, извѣстный запасъ этой силы существуетъ у каждаго, и ея обыкновенно хватаетъ и должно доставать въ случаяхъ подобнаго рода. Такимъ образомъ, тѣсная связь эстетическихъ и нравственныхъ сужденій высшаго порядка не подлежитъ, въ глазахъ англійскаго писателя, ни малѣйшему сомнѣнію. Произведенія искусства, — говоритъ онъ, — должны возбуждать добрыя и доблестныя чувства, иначе они не вызовутъ восхищенія. Holmes-Forbes впадаетъ даже въ преувеличеніе въ этомъ отношеніи, слишкомъ настаивая на моральномъ значеніи прекраснаго. Добродѣтель и прекрасное, по его мнѣнію, охватываютъ другъ друга, и первая является высшею формой красоты.

III.

Односторонность *только* историческаго изученія искусства и необходимость созданія эстетической теоріи, въ основу которой легли бы твердыя психофизіологическія данныя, не должны, мнѣ кажется, возбуждать спора. *Прекрасное* можетъ подлежать достаточно точнымъ опредѣленіямъ совсѣмъ не метафизическаго характера. Но область искусства не исчерпывается воспроизведеніемъ или созданіемъ прекраснаго: искусство можетъ также изображать

отвратительное, въ формѣ сатирическаго произведенія, или явленіе, въ эстетическомъ отношеніи безразличное.

Что можетъ, такимъ образомъ, быть предметомъ художественнаго произведенія? Этому и границъ нельзя указать. Но долженъ ли художникъ относиться критически къ тѣмъ явленіямъ, которыя онъ такъ или иначе наблюдаетъ? Несомнѣнно, потому что творческая художественная дѣятельность есть дѣятельность сознательная. Поэтъ или живописецъ не могутъ быть низведены на степень мгновеннаго фотографическаго аппарата, который схватываетъ съ одинаковою отчетливостью и улыбку, промелькнувшую на губахъ, и муху, которая въ эту секунду сѣла на лобъ. Художникъ долженъ *выбирать* предметы для своихъ произведеній, онъ *обязанъ* отыскать наиболѣе выгодный пунктъ для ихъ освѣщенія, создать наилучшую группировку отдѣльныхъ частей, входящихъ въ общій составъ произведенія. Что такое картина? — спрашиваетъ нашъ знаменитый Крамской. — „Такое изображеніе дѣйствительнаго факта или вымысла художника, въ которомъ въ одномъ заключается все для того, чтобы зритель понялъ въ чемъ дѣло; чтобы было начало и конецъ и чтобы для объясненія одного холста не надобно было бы другого, во что бы то ни стало“ [1]). Послушаемъ далѣе знаменитаго мастера. „Художественное произведеніе, — говоритъ онъ, —

---

[1]) *Иванъ Николаевичъ Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критическія статьи.* Спб., 1888 г., 685.

возникая въ душѣ художника органически, возбуждаетъ (и должно возбуждать) къ себѣ такую любовь художника, что онъ не можетъ оторваться отъ картины до тѣхъ поръ, пока не употребитъ всѣхъ своихъ силъ для ея исполненія; онъ не можетъ успокоиться на однихъ намекахъ, онъ считаетъ себя обязаннымъ все обработать до той ясности, съ какою предметъ возникъ въ его душѣ". Вы видите, такимъ образомъ, каковъ процессъ творчества по самонаблюденію одного изъ даровитѣйшихъ нашихъ живописцевъ. Элементы сознанія присутствуютъ постоянно въ этомъ процессѣ, очищая, утончая и комбинируя тѣ образы и краски, которыми располагаетъ художникъ. Крамской справедливо настаиваетъ на томъ, чтобы первый внѣшній, такъ сказать, шагъ въ творчествѣ былъ совершонъ обдуманно. Такъ, размѣры холста,— говоритъ онъ,— должны соотвѣтствовать содержанію картины. Въ самомъ дѣлѣ, не смѣшное ли впечатлѣніе произведетъ трехъаршинная картина, если на ней будетъ нарисованъ столъ, а на столѣ букетъ цвѣтовъ? И наоборотъ: трехъвершковая модель Страсбургскаго собора будетъ только красивою игрушкой, а не художественнымъ произведеніемъ.

„Между произведеніями живописи,- читаемъ мы въ другой статьѣ Крамского,— одни не требуютъ отъ зрителя никакой мозговой работы, а просто ласкаютъ глазъ и нравятся, не шевеля ни ума, ни сердца, и, стало-быть, не давая болѣе глубокаго наслажденія; другія требуютъ отъ зрителя серьез-

ной мозговой работы прежде, чѣмъ дать художественное наслажденіе; третьи, наконецъ, для своей оцѣнки и пониманія требуютъ отъ зрителя большой исторической подготовки“ [1]). Подъ пріемами проявленія безсознательнаго (какъ-будто) художественнаго творчества „лежитъ огромный пластъ упорнаго научнаго и сознательнаго труда“ [2]). Слѣдовательно, вполнѣ основательно ждать, что художникъ будетъ расширять и углублять содержаніе своихъ произведеній именно въ мѣру собственнаго дарованія и его правильнаго развитія. Онъ будетъ не только *изображать* жизнь, но и *истолковывать* ее. Изъ ряда явленій одни онъ выдвинетъ на первый планъ, другія поставитъ на второмъ; одно лицо или группа лицъ окажутся болѣе важными для дѣйствія, чѣмъ всѣ остальныя, и т. д. Художникъ можетъ сохранить при этомъ полное безпристрастіе, ни въ чемъ не выразить своего сочувствія или отвращенія; можетъ поступить и наоборотъ, и это приводитъ насъ къ вопросу о значеніи идеи и тенденціи въ искусствѣ.

Если мы подойдемъ къ картинѣ и увидимъ, что на ней изображено нѣсколько фигуръ, взаимное отношеніе которыхъ неясно, мы спрашиваемъ, что же это такое нарисовано, какой смыслъ произведенія, находящагося предъ нашими глазами? Если мы прочли разсказъ, въ которомъ повѣствуется о какомъ-либо ничтожномъ событіи, мы недоумѣва-

---

[1]) Иванъ Николаевичъ Крамской, и т. д. Спб. 1888 г. 649.

[2]) Ibid., 652.

емъ, зачѣмъ онъ написанъ. Внимательно читая *Донъ-Карлоса,* мы чувствуемъ въ этой трагедіи глубокую мысль и можемъ дать себѣ точный отчетъ, какова эта мысль, какія размышленія она вызываетъ въ насъ самихъ. Мы понимаемъ идею *Макбета* или *Отелло.* Никто не называетъ эти идеи *тенденціей.* Почему?

Одинъ изъ современныхъ критиковъ, г. Арсеньевъ, говоритъ, что „понятія о тенденціи и объ идеѣ не исключаютъ другъ друга; противопоставлять ихъ одно другому и возвышать одно надъ другимъ нѣтъ ни малѣйшаго основанія“ [1]). По мнѣнію г. Арсеньева, „тенденція — это ничто иное, какъ сознательное намѣреніе автора возбудить въ читателяхъ извѣстную мысль, извѣстное чувство и, такимъ образомъ, способствовать достиженію извѣстной цѣли; идея при существованіи тенденціи есть именно тотъ предметъ, который вдохновляетъ автора, та мысль, которую онъ проводитъ, часть того идеала, объ осуществленіи котораго онъ мечтаетъ“. Критикъ прибавляетъ, что *идея* можетъ быть и въ произведеніи не тенденціозномъ *(Фаустъ, Манфредъ).* Эти соображенія дополняются у г. Арсеньева замѣчаніями, что тенденція влечетъ *неизбѣжно* за собою прикосновеніе къ злобѣ дня [2]). „Если, — говоритъ критикъ, разбирая стихотворенія Некрасова, — тенденція поэта была широка и глубока, если она не была

---

[1]) *К. К. Арсеньевъ:* «Критическіе этюды по русской литературѣ». II, 8.

[2]) Ibid., 9.

пріурочена къ доктринерски, разъ навсегда установленной программѣ, если она не терялась въ подробностяхъ, а сосредоточивалась на одной главной цѣли, если она не отталкивала несогласныхъ съ нею только въ оттѣнкахъ, если любовь совмѣщалась въ ней съ ненавистью, — то поэзія, проникнутая ею, дѣлается достояніемъ цѣлаго общества, за исключеніемъ немногихъ только слоевъ его". Дальнѣйшія разъясненія вопроса о тенденціи въ искусствѣ мы находимъ у г. Арсеньева въ статьѣ объ Я. П. Полонскомъ. „Быть тенденціознымъ и оставаться поэтомъ, — читаемъ мы въ этой статьѣ, — можетъ только тотъ, кто созданъ для борьбы, кто способенъ проникнуться страстями эпохи, увлечься ея идеалами. Мягкимъ темпераментамъ, нерѣшительнымъ умамъ, людямъ, рожденнымъ или воспитавшимъ себя исключительно для наслажденія *сладкими звуками,* такое увлеченіе не по силамъ; тенденція бо̀льшею частью подкрадывается къ нимъ въ видѣ протеста, возмущающаго ихъ покой, нарушающаго ихъ привычки, задѣвающаго ихъ самолюбіе" [1]). (Любопытно сопоставить съ этимъ мнѣніемъ слова покойнаго Крамского, который возставалъ противъ игры въ идейность, „когда она только на языкѣ человѣка, а не выходитъ изъ сострадающаго человѣческаго сердца" [2]). Г. Арсеньевъ называетъ тенденціей „сознательное, намѣренное служеніе политической,

---

[1]) Ibid., 26, 68.

[2]) Назв. книга, 692.

соціальной и этической идеѣ". Въ статьѣ *Русскіе поэты новѣйшаго времени* критикъ выражается такимъ образомъ: „Въ основаніи тенденціи, если только она достойна этого имени, всегда лежитъ идея, но идея не всегда переходитъ въ тенденцію. Тенденція — это стремленіе провести идею въ жизнь, приготовить ея торжество, приблизить дѣйствительность къ идеалу" [1]). Но какая же тенденція не достойна этого имени? Не приходится ли такъ называть всякую тенденцію, враждебную нашей собственной? А развѣ это справедливо?

Если художникъ задается какою-либо психологическою идеей, никто не назоветъ его тенденціознымъ, какъ бы эту задачу онъ ни разрѣшилъ. Тутъ все будетъ вращаться около достоинствъ или недостатковъ исполненія, его правды и глубины или фальши и верхоглядства Если авторъ имѣлъ, напримѣръ, цѣлью прослѣдить ростъ и вліяніе одной какой-либо страсти, честолюбія, ревности и т. п., то читатель только и наблюдаетъ за фазами этого душевнаго процесса. Если же идея носитъ общественный, политическій характеръ, если очевидно, что авторъ принадлежитъ къ опредѣленному направленію или партіи, то подобная идея есть тенденція. Само собою разумѣется, что и при тенденціи художественное произведеніе можетъ быть превосходно, и при ея отсутствіи совсѣмъ плохо.

Чтобы опредѣлить, какъ важна идея въ худо-

---

1) *Критическіе этюды*, II, 98.

жественномъ произведеніи, обратимся къ той отрасли искусства, въ которой ей всего менѣе простора, откуда ее нерѣдко стараются совершенно изгнать,— къ инструментальной музыкѣ. Предъ нами, предположимъ, два произведенія, одинаковаго въ музыкальномъ отношеніи достоинства. Пусть одно изъ нихъ будетъ безыменною сенатой, а другое— увертюрою къ *Эгмонту*. Въ первомъ случаѣ слушатель будетъ двигаться, такъ сказать, ощупью; онъ долженъ угадывать то настроеніе, въ которомъ находился композиторъ, создавая сонату. Не мало усилій уйдетъ на этотъ процессъ проникновенія въ чувства и намѣренія художника. Дѣло совершенно мѣняется, когда вы слушаете знаменитую бетховенскую увертюру. Вамъ извѣстна величественная трагедія, всѣ ваши силы уходятъ на музыкальныя ощущенія, къ которымъ вы *подготовлены*. Вамъ легче понимать музыку, вы понимаете ее глубже съ массою оттѣнковъ, которые при другихъ условіяхъ прошли бы незамѣченными. Общее впечатлѣніе является интенсивнѣе и индивидуальнѣе. Мы имѣемъ поэтому право сказать, что чѣмъ серьезнѣе и индивидуальнѣе, чѣмъ выше идея художественнаго произведенія, тѣмъ выше и значеніе послѣдняго при равныхъ другихъ условіяхъ; вмѣстѣ съ этимъ усиливается и возвышается и эстетическое наслажденіе. Иногда говорятъ, что такое наслажденіе отличается полнымъ раствореніемъ въ общемъ, такимъ настроеніемъ блаженства, при которомъ наше *я* какъ бы исчезаетъ въ созерцаніи красоты. Но мнѣ кажется, что эта мысль не совсѣмъ правильна: она оста-

навливается только на первой половинѣ процесса, изъ котораго человѣкъ непремѣнно выступаетъ, ощущая потребность подѣлиться своими впечатлѣніями. Жанъ-Поль Рихтеръ недаромъ ставитъ способность *сорадованія* выше способности *сострананія*. Каждое крупное художественное произведеніе заключаетъ въ себѣ соціальный элементъ, и это не можетъ не отразиться на настроеніи зрителя или слушателя, которое должно уподобиться настроенію художника въ моментъ творчества.

Намъ кажется узкимъ то опредѣленіе поэзіи *(реальной поэзіи)*, которое даетъ г. Скабичевскій. По мнѣнію этого критика, она заключается въ томъ, „чтобы, изучивши бытъ народа, проникнуть въ сердце простого человѣка, на самой низшей степени развитія уловить крикъ и протестъ противъ неправды и выставить этотъ крикъ на первый планъ, какъ доказательство того, что какъ бы ни былъ невѣжественъ мужикъ, а онъ, все-таки, человѣкъ, и, какъ человѣкъ, имѣетъ право на всѣ человѣческія блага“ [1]). Поэзія, возразимъ на это мы, хотя бы и реальная, имѣетъ полное право не задаваться дидактическими цѣлями и изображать не однихъ только простыхъ людей и не одни только протесты. „Искусство, — говоритъ далѣе критикъ, — должно выставлять правду жизни съ цѣлью будить общественное сознаніе въ людяхъ, указывать имъ на общественные недостатки и цѣли, къ которымъ они должны стремится“ [2]). И это

[1]) *Скабичевскій:* «Беллетристы-народники», 26.
[2]) Ibid., 67.

определеніе задачъ искусства отличается односторонностью, — хотя и несомнѣнно, что общественныя идеи составляютъ весьма существенное содержаніе художественныхъ произведеній, однако, ими это содержаніе вовсе не исчерпывается. Но г. Скабичевскій совершенно правъ, утверждая, что „писателя, умѣвшаго схватить общенародные типы и мотивы, мы ставимъ и цѣнимъ всегда неизмѣримо выше писателей, не выходящихъ изъ сословной сферы, въ свою очередь, еще выше ставимъ мы поэтовъ общечеловѣческихъ мотивовъ“[1]). Г. Скабичевскій очень настаиваетъ на томъ, что работа художника аналогична труду ученаго, что обобщенный образъ подобенъ научному обобщенію, которое получено путемъ индукціи. Это мнѣніе находится въ рѣшительномъ противорѣчіи съ превознесеніемъ тенденціи въ искусствѣ. Въ своей книгѣ критикъ выставляетъ даже такое положеніе: „мы такъ наклонны мириться со зломъ, всячески смягчать и сглаживать разныя ненормальности жизни и закрывать отъ нихъ глаза отчасти ради умиротворенія своей совѣсти, что человѣчество, и безъ того не отличающееся быстротою прогресса, шло бы еще болѣе черепашьимъ шагомъ, если бы поэзія не подгоняла его, пугая разными страшными буками“. Ясно, что *такъ* не можетъ работать ученый, который занятъ только безстрастнымъ изученіемъ явленій.

Г. Михайловскій указываетъ на необыкновенную

---

[1]) Ibid., 92.

важность у насъ, въ прежніе годы, споровъ и разногласій по вопросамъ искусства: понятіями о задачахъ и пріемахъ искусства опредѣлялись политическія партіи. Теперь обстоятельства въ значительной степени измѣнились; но самые вопросы продолжаютъ быть важными, потому что даже среди критиковъ по призванію или профессіи мы замѣчаемъ сбивчивость и туманность взглядовъ. Но слѣдуетъ отмѣтить и нѣсколько прочныхъ завоеваній въ этой области. Такъ, объ *экспериментальномъ* романѣ много мѣткихъ соображеній высказано г. Михайловскимъ [1]). *Распущенность*, — по выраженію этого критика, — въ выборѣ предметовъ художественнаго произведенія подвергнута безповоротному осужденію. Но противъ тенденціи (которая смѣшивается иногда съ идейностью) продолжаютъ слышаться осуждающіе голоса. Такъ, однажды покойный Ковалевскій усмотрѣлъ гибельную для искусства тенденцію въ извѣстой картинѣ Ярошенка: *Всюду жизнь*. Почему же простая и гуманная мысль о томъ, что и преступники — люди, что и въ арестантскомъ вагонѣ можетъ цвѣсти жизнь, — почему такая мысль названа тенденціей? Какъ было сказано выше, мы стоимъ за полную законность въ искусствѣ и тенденціи; но ея нѣтъ въ талантливомъ произведеніи Ярошенка, иначе пришлось бы всякую идею называть этимъ именемъ, и тогда *нетенденціозное* произведеніе было бы равнозначуще съ *без-*

---

[1]) *Сочиненія*, т. VI: *Экспериментальный романъ.*

смысленнымъ. На передвижной выставкѣ, на ко- рой явилась картина *Всюду жизнь*, обращала на себя очень сочувственное вниманіе посѣтителей небольшая картина г. Иванова *Обратные переселенцы*. На ней изображено (жаль, что въ техническомъ отношеніи картина страдаетъ немаловажными недостатками), какъ бѣдняга-переселенецъ, очевидно, потерявшій во время своихъ мытарствъ работницу-жену, возвращается степью съ дѣтьми. Одного ребенка онъ везетъ въ телѣжкѣ, другіе бредутъ сзади. Картина производитъ своимъ содержаніемъ (мы рѣшаемся прибавить: и экспозиціей) глубокое, возвышающее душу состраданіемъ къ чужому горю впечатлѣніе. Если потомъ поразсудить, то окажется, что сила впечатлѣнія объясняется здѣсь тѣмъ, что ярко выраженное художникомъ индивидуальное горе является, вмѣстѣ съ тѣмъ, и общественнымъ зломъ. Иными словами: по закону ассоціаціи, видъ переселенца возбуждаетъ въ нашей душѣ, въ созвучномъ настроеніи, значительныя и многочисленныя идеи и впечатлѣнія.

Изъ предыдущаго ясно, что не слѣдуетъ смѣшивать области искусства съ областью прекраснаго: послѣднее входитъ въ первое, какъ одна изъ составныхъ частей. Искусство воспроизводитъ жизнь въ разнообразнѣйшихъ ея проявленіяхъ, и не только изображаетъ эти явленія, но и объясняетъ ихъ, но не такъ, разумѣется, какъ мораль басни объясняетъ смыслъ этой басни. Смыслъ жизненныхъ фактовъ, значеніе выведенныхъ художникомъ ха-

рактеровъ *вытекаютъ* изъ постановки произведенія и его развитія. Художникъ можетъ сохранить при этомъ безпристрастіе, онъ можетъ и показать намъ свои симпатіи и антипатіи. Затѣмъ остается область прекраснаго, поэтическаго и идеальнаго, иной разъ въ фантастической формѣ. Вопреки теоретикамъ *экспериментальнаго* романа и одностороннимъ поклонникамъ *реальнаго* искусства, эту область никогда не покидаетъ творческій геній. Всякій знаетъ, что идеализмъ и фантастичность отмѣчаютъ многія изъ величайшихъ произведеній искусства. Изображая то, что выше нормальнаго (типичнаго), искусство изображаетъ и то, что находится ниже послѣдняго: это — область сатиры, въ широкомъ смыслѣ слова. Въ обоихъ этихъ случаяхъ художникъ не можетъ не наложить печати субъективизма свое на произведеніе: онъ или возноситъ опредѣленную идею и данный характеръ, или осуждаетъ извѣстныя жизненныя явленія. Гюйо справедливо замѣчаетъ, что общественные и симпатическіе инстинкты лежатъ въ глубинѣ слуховыхъ эстетическихъ наслажденій; лежатъ они и въ основѣ зрительныхъ. Стало-быть, при равныхъ другихъ условіяхъ, на насъ будетъ всегда производить большее впечатлѣніе такое художественное произведеніе, въ которомъ видна гуманная мысль и чувствуется горячая любовь къ человѣку. Нельзя поэтому не присоединиться къ мнѣнію Джемса Сёлли, что искусство должно быть контролируемо *идеаломъ* или желанною цѣлью, — наивысшимъ для нашего

представленія количествомъ и качествомъ человѣческаго наслажденія.

Естественно поэтому, что мы не можемъ согласиться съ тѣмъ опредѣленіемъ, которое даетъ искусству одинъ изъ современныхъ итальянскихъ ученыхъ, Піо Ферріери [1]). „Искусство, — говоритъ онъ, — есть воспроизведеніе природы въ соотвѣтственной формѣ, имѣющее цѣлью возбуждать эстетическое удовольствіе". Съ одной стороны, истинное искусство должно возбуждать не только эстетическое удовольствіе, но и подъемъ духа, всѣхъ нравственныхъ, умственныхъ и общественныхъ стремленій человѣка; съ другой стороны, задачи искусства не исчерпываются *воспроизведеніемъ* природы, хотя бы и прибавлялась оговорка, что оно должно быть *творческимъ*. Изъ элементовъ дѣйствительности, изъ темныхъ преданій старины, изъ неясныхъ грезъ о свѣтломъ мірѣ грядущаго художникъ творитъ образы, стройно замыкаетъ ихъ въ поэтическомъ созданіи. Чѣмъ болѣе могуча его мысль, чѣмъ выше и глубже его знаніе, чѣмъ сострадательнѣе бьется его сердце, тѣмъ лучезарнѣе и теплѣе будетъ произведеніе такого художника. Оно не только воспроизводитъ природу или жизнь, но и создаетъ новую жизнь, преобразуетъ ее, совершенствуя личныя способности человѣка и благотворно вліяя на политическій строй жизни, на характеръ общественныхъ

---

[1]) *Піо Ферріери:* «Лекціи по теоріи искусства вообще и поэзіи въ частности». Спб. 1888 г. Пер. В. Яковлева.

отношеній. Могучее дуновеніе свободы въ произведеніяхъ Байрона, напримѣръ, пронеслось по всей Европѣ, удержало многихъ отъ паденія и подняло многихъ на высоту нравственнаго подвига. Когда Піо Ферріери говоритъ, что *равно прекрасны* и героическая смерть Гектора, защищавшаго отечество, и погибель Валленштейна, измѣнившаго отечеству, — это недоразумѣніе. Одинаково прекрасно въ данномъ случаѣ можетъ быть лишь *изображеніе*, а не содержаніе художественнаго произведенія Для искусства не можетъ быть безразлично, *что̀* оно изображаетъ. По справедливому замѣчанію профессора Троицкаго, которое мы уже приводили, эстетическое чувство есть чувство сложное. Его элементы растутъ въ исторіи и въ личномъ воспитаніи. Конечно, въ насъ возбуждаетъ улыбку негодованіе наивныхъ зрителей на актера, который играетъ роль злодѣя; но въ основѣ этого неразвитаго, младенческаго еще чувства лежитъ зародышъ глубокой правды: искусство должно быть проникнуто идеалами справедливости и общаго счастья, оно должно жить и развиваться въ тѣсномъ взаимодѣйствіи съ философскою мыслью, съ наукою, съ общественными движеніями и упованіями. Гартманнъ въ своей *Эстетикѣ* справедливо говоритъ, что отсутствіе идеи въ художественномъ созданіи такъ же не эстетично, какъ и присоединеніе къ этому созданію идеи, не облеченной въ прекрасную форму. Истинно-прекрасное, — замѣчаетъ Гартманнъ, — всегда конкретно, и чѣмъ оно прекраснѣе, тѣмъ

конкретнѣе. Идея, идеальное содержаніе художественнаго произведенія въ моментъ эстетическаго наслажденія не сознается, — по крайней мѣрѣ, не сознается раздѣльно. Прекрасное развивается со ступени на ступень, отъ пріятнаго внѣшнимъ чувствамъ *(Das Sinnlich-Angenehme)* до высшей формы — прекраснаго по содержанію *(Inhaltlich-Schönes)*. Гартманнъ мѣтко указываетъ на опасности самостоятельнаго развитія въ искусствѣ чувственно-пріятнаго, не пронизаннаго идеей или идеаломъ. Но Гартманнъ слишкомъ суживаетъ задачи искусства, требуя, чтобы оно изображало *только* прекрасное, изгоняя изъ него даже печальное.

Упомянутый уже Піо Ферріери, настаивая на специфичности эстетическаго чувства, опредѣляетъ эстетическое удовольствіе, какъ „спеціальный родъ удовлетворенія, порождаемый въ нашихъ органахъ и въ нашемъ сознаніи соотвѣтственнымъ развитіемъ эмоцій, возбужденныхъ идеальнымъ воспроизведеніемъ дѣйствительности“. Онъ самъ вынужденъ, однако, признать сложность эстетическаго чувства, справедливо указывая на то, что истинно-художественное произведеніе возбуждаетъ настроеніе, связанное съ массой воспоминаній, идей и разнообразнѣйшихъ ассоціацій, что оно производитъ *бодрое опьяненіе духа*.

Въ очень интересной книжкѣ молодого ученаго г. Плотникова: *Основные принципы научной теоріи литературы* [1]), мы также находимъ признаніе

[1]) Воронежъ, 1888 г. Работа эта появилась первоначально въ воронежскихъ *Филологическихъ Запискахъ*.

соціальнаго элемента, какъ необходимой принадлежности искусства. Искусство г. Плотниковъ опредѣляетъ какъ творческую дѣятельность, „задачу которой составляетъ выраженіе идеальнаго міра въ изящной формѣ, или, короче сказать, творческая реализація идеаловъ человѣчества“ (стр. 44). Это опредѣленіе отмѣчаетъ, безспорно, важнѣйшую изъ задачъ искусства, оно шире гартманновскаго опредѣленія, но не охватываетъ всей совокупности явленій, которыя изображаются въ художественной формѣ. Историческая картина, напримѣръ, можетъ и не заключать въ себѣ даже косвеннаго указанія на идеалы художника, а ограничиваться лишь объективною передачей событія, выборъ котораго, въ свою очередь, могъ совсѣмъ не обусловливаться политическими или философскими взглядами художника. Нѣтъ, по нашему мнѣнію, никакого сомнѣнія въ томъ, что такая картина, при равныхъ другихъ условіяхъ, будетъ ниже картины, запечатлѣнной высокою идеей; тѣмъ не менѣе, подобныя произведенія существуютъ и занимаютъ не малое мѣсто въ искусствѣ. Они имѣютъ свою цѣну, и въ нѣкоторыхъ случаяхъ довольно значительную. Во всякомъ случаѣ, ихъ нельзя игнорировать. Помимо эстетической цѣны, они имѣютъ и общее культурное значеніе, указывая на особенности эпохи, на равнодушіе извѣстныхъ слоевъ общества къ живымъ вопросамъ политической и экономической жизни. Смѣна философскихъ системъ и религіозныхъ ученій вызываетъ соотвѣтствующія измѣненія въ направленіи и характерѣ

искусства. Такъ, обусловленный природою и міропониманіемъ грековъ античный культъ прекрасныхъ формъ, преимущественно человѣческихъ, смѣнился въ средніе вѣка культомъ религіозной идеи. „Художники среднихъ вѣковъ,—замѣчаетъ Тэнъ,—изображаютъ не существа, а идеи; общество ищетъ въ созданіяхъ искусства символа, напоминанія объ идеѣ, а не безукоризненной формы“ [1]). Современное искусство стремится къ воплощенію идеи въ прекрасной формѣ; оно стройнымъ сочетаніемъ живыхъ образовъ пробуждаетъ въ насъ опредѣленные помыслы, раскрываетъ идеалы художника. Произведенія средневѣкового искусства созданы энтузіазмомъ. Гуманное чувство, горячая любовь къ человѣку наполняютъ лучшія творенія современнаго искусства. Не вѣрно, что расцвѣтъ искусства возможенъ только при глубокомъ общественномъ мирѣ, въ безмятежной тишинѣ. Ренанъ указываетъ, какъ пышно развилось искусство, напримѣръ, въ средневѣковой Италіи, которая жила лихорадочною и тревожною политическою жизнью [2]). Чуткій художникъ, развившій свои таланты научною мыслью, проникнутый горемъ и радостями своего времени и своего народа, можетъ и долженъ творить и освѣщать своими созданіями тернистый историческій путь своего общества. Въ этомъ отношеніи русская литература, русская живопись много и честно послужили русскому народу.

---

[1]) *Taine.* «Voyage en Italie», II, 122—125: ср. I, 138.

[2]) *Renan.* «Mélanges d'histoire et de voyages», 237.

Все сказанное может быть резюмировано въ слѣдующихъ положеніяхъ:

I. Задачи искусства заключаются: 1) въ изображеніи прекраснаго; 2) явленій, имѣющихъ жизненное значеніе, хотя и безразличныхъ въ эстетическомъ отношеніи; 3) явленій безобразныхъ, также имѣющихъ жизненное значеніе.

II. Идея составляетъ необходимую принадлежность всѣхъ выдающихся художественныхъ произведеній, при чемъ тенденція, какъ одинъ изъ видовъ идеи, имѣетъ полное право на существованіе въ искусствѣ.

III. Художественное произведеніе, при равныхъ другихъ условіяхъ, тѣмъ выше, чѣмъ болѣе общественныхъ элементовъ входитъ въ него.

IV.

„Мы не принадлежимъ,—говоритъ г. Арсеньевъ въ *Критическихъ этюдахъ по русской литературѣ,*—къ числу тѣхъ, которые желали бы изгнать тенденцію изъ области искусства; она имѣетъ въ нашихъ глазахъ полное право на существованіе, лишь бы только она не обращалась въ сухое резонерство, не била черезъ край, не замѣняла характеристику пасквилемъ, портретъ — каррикатурой“ (т. I, стр. 289). Въ той же статьѣ (о романахъ и повѣстяхъ В. Крестовскаго-псевдонима) критикъ говоритъ, что такъ понять провинціальную жизнь, какъ она понята въ *Аннѣ Михайловнѣ*, и, все-таки, сохранить невозмутимое хлад-

покровіс лѣтописца или дьяка, — это возможно лишь при исключительной крѣпости нервовъ. „Зрѣлище человѣческихъ жертвъ, падающихъ безвѣстно и безцѣльно, не подъ ударами грозной силы, а подъ уколами безсилія, не во имя идеи, а во имя рутины, наполнило Крестовскаго негодованіемъ и тоскою, тѣмъ болѣе глубокими, чѣмъ непрогляднѣе была тогдашняя тьма, чѣмъ меньше просвѣтовъ представляло будущее“. Главное дѣйствующее лицо во *Встрѣчѣ* В. Крестовскаго-псевдонима, Тарнѣевъ, испытываетъ такія ощущенія, перечитавъ свое сочиненіе: „Неоконченное произведеніе было прекрасно, но именно эта радостная красота и ужаснула автора; она заставила пережить тяжелую минуту сомнѣнія въ самомъ себѣ. Это художественное произведеніе не есть ли слѣдствіе дней, проведенныхъ покойно, безъ тревоги за кого бы то ни было, въ забытьѣ, отчего и жизнь всѣхъ живущихъ показалась хороша, и можно было съ нею помириться и такъ искренно ею увлечься, такъ непритворно польстить ей и представить ее въ свѣтлыхъ, примиряющихъ образахъ? Дарованіе, судящее о жизни и страданіяхъ другихъ изъ своей дали, изъ своего довольства,—не эгоизмъ ли, только въ другомъ проявленіи?“... И послѣ мучительной борьбы Тарнѣевъ рѣшилъ ничего болѣе не писать.

Тарнѣевъ не правъ. Въ жизни каждаго человѣка бываютъ свѣтлые моменты, каждый человѣкъ становится въ такіе моменты жизнерадостнымъ поэтомъ, и плохо пришлось бы человѣчеству, если бъ

звучали только стоны да проклятія. Но законность тенденціи въ искусствѣ, на нашъ взглядъ, несомнѣнна, потому что страдающій имѣетъ право выражать свои муки; почему бы ему не выражать ихъ въ поэтической формѣ, въ пламенномъ стихотвореніи или проникнутой яркою мыслью повѣсти? Г. Арсеньевъ справедливо говоритъ, что „художникъ, творя, не перестаетъ быть гражданиномъ своей страны, человѣкомъ своего времени; если для него, по свойствамъ его натуры, по особенностямъ его развитія, невозможенъ строгій нейтралитетъ въ жизни, то столь же невозможенъ для него такой нейтралитетъ и въ искусствѣ". Некрасовъ говоритъ:

«Не заказано вѣтру свободному
Пѣть тоскливыя пѣсни въ поляхъ,
Не заказаны волку голодному
Заунывные стоны въ лѣсахъ;
Споконъ вѣку дождемъ разливаются
Надъ родной стороной небеса,
Гнутся, стонутъ, подъ бурей ломаются
Споконъ вѣку родные лѣса.
Споконъ вѣку работа народная
Подъ унылую пѣсню кипитъ,
Вторитъ ей наша муза свободная,—
Вторитъ ей, или честно молчитъ».

Само собою разумѣется, что тенденція можетъ и испортить художественное произведеніе, если авторъ нарушитъ мѣру, если онъ будетъ вмѣшиваться въ ходъ дѣйствія для произнесенія монологовъ. Точно такъ же нѣтъ сомнѣнія и въ томъ, что нелѣпо было бы требовать отъ писателя непремѣнно тенденціи. „Въ поэзіи, — говоритъ г. Арсеньевъ

въ статьѣ объ Я. П. Полонскомъ, — какъ и вообще въ искусствѣ, тенденція, т. е. сознательное, намѣренное служеніе политической, соціальной, этической идеѣ, законна лишь тогда, когда она идетъ изъ глубины души, овладѣваетъ всѣмъ существомъ художника, широко раздвигаетъ его кругозоръ, становится необходимою составною частью его творчества. Быть тенденціознымъ и оставаться поэтомъ можетъ только тотъ, кто созданъ для борьбы, кто способенъ проникнуться страстями эпохи, увлечься ея идеалами". Къ сказанному г. Арсеньевымъ я прибавлю, что при отсутствіи этого условія, произведеніе, не имѣя художественнаго значенія, можетъ-быть, — это ужъ зависитъ отъ достоинства самой тенденціи, — очень полезнымъ сочиненіемъ, если ему удастся популяризовать идею, сдѣлать ее интересною и доступною для обширнаго круга читателей.

Естественно, что г. Арсеньевъ является врагомъ французскаго натурализма, противникомъ той теоріи, которую защищаетъ Эмиль Золя. *Экспериментальный* романъ,—какъ выражается этотъ писатель, — въ дѣйствительности не можетъ быть экспериментальнымъ, въ точномъ смыслѣ этого слова потому что представляетъ, во всякомъ случаѣ, лишь психологическія и соціологическія гипотезы, на какомъ бы количествѣ фактовъ, наблюдавшихся авторомъ, онѣ ни основывались. Къ лирикѣ теорія Золя совсѣмъ непримѣнима. „Отъ какихъ изслѣдованій, отъ какихъ наблюденій отправлялись величайшіе лирическіе поэты? Минутное настрое-

ніе души, прочувствованное, но необдуманное, мечта, мелькнувшая и скрывшаяся безвозвратно, полусложившаяся, неопредѣленная мысль, смутное воспоминаніе о быломъ, — не исчерпывается ли этимъ содержаніе многихъ произведеній, переживших вѣка и до сихъ поръ сохранившихъ свою прелесть?"

Мнѣ припоминается по этому поводу мѣткое замѣчаніе профессора въ *Литературномъ вечерѣ* Гончарова: „Художникъ, конечно, не долженъ соваться своею особой въ картину, наполнять ее своимъ *я* — это такъ. Но его духъ, фантазія, мысль, чувство должны быть разлиты въ произведеніи, чтобы оно было созданное живымъ духомъ тѣло, а не вѣрный очеркъ трупа, созданіе какого-то безличнаго чародѣя. Живая связь между художникомъ и его произведеніемъ должна чувствоваться зрителемъ и читателемъ, они, такъ сказать, съ помощью чувствъ автора, наслаждаются картиною". Такимъ образомъ, стремленіе *реабилитировать дѣйствительность* (объ этомъ говорилъ Н. В. Шелгуновъ въ іюльской книжкѣ *Русской Мысли* за 1888 годъ) есть не только свидѣтельство объ упадкѣ идейнаго начала у писателя, но доказываетъ также упадокъ его творчества. Тотъ, кто безстрастно изображаетъ все, что только попадется ему на глаза, показываетъ и недостатокъ разсудительности, и недостатокъ художественнаго вкуса.

Есть еще одно требованіе, которое нѣкоторые критики предъявляютъ къ литературнымъ произведеніямъ: это требованіе — *народности*. Г. Евгеній

Гаршинъ (*Критическіе опыты*), желая разъяснить понятіе *народность*, говоритъ, что народный поэтъ долженъ быть „доступенъ самымъ низкимъ слоямъ общества, самому что ни на есть народу“. Такое требованіе г. Гаршинъ предъявляетъ *ко всякому* литературному произведенію. Нечего и говорить, что высказанная авторомъ *Критическихъ опытовъ* мысль вполнѣ ошибочна: она сводится къ тому, что Пушкинъ, напримѣръ, не долженъ былъ писать ничего, кромѣ *Подъ вечеръ осенью ненастной*, ибо это сантиментальное и плохонькое стихотвореніе во время оно обошло всю Россію. Серіознѣе пытается поставить вопросъ о народности въ искусствѣ профессоръ Незеленовъ въ своей книгѣ: *Островскій въ его произведеніяхъ*. Одна сторона дѣла, по мнѣнію Незеленова, прекрасно объяснена Аполлономъ Григорьевымъ, который писалъ: „Какъ подъ именемъ народа разумѣется народъ въ обширномъ смыслѣ и народъ въ тѣсномъ смыслѣ, такъ равномѣрно и подъ народностью литературы. Литература бываетъ народна въ первомъ смыслѣ, когда она въ своемъ міросозерцаніи отражаетъ взглядъ на жизнь, свойственный всему народу, опредѣлившійся только съ большею точностью, полнотою и, такъ сказать, художественностью въ передовыхъ его слояхъ. Въ тѣсномъ смыслѣ литература бываетъ народна, когда она или 1) приноравливается ко взглядамъ, понятіямъ и вкусамъ неразвитой массы, для воспитанія ея, или 2) изучаетъ эту массу, какъ terram incognitam, ея нравы и понятія, какъ нѣчто чудное, ознакоми-

вая съ ними развитые и, можетъ-быть, пресытившіеся развитіемъ слои. Во всякомъ случаѣ, — въ томъ или другомъ, — существованію такой литературы предпосылается историческій фактъ разрозненности въ народѣ".

Незеленовъ считаетъ это рѣшеніе вопроса неполнымъ и относящимся „больше къ внѣшней сторонѣ объясняемаго понятія". Всякій истинный поэтъ, — справедливо замѣчаетъ петербургскій профессоръ, — является представителемъ своего народа и отражаетъ его міросозерцаніе. И вотъ Незеленовъ желаетъ „вникнуть въ сущность дѣла, поставивъ его на психологическую почву". А результатомъ проникновенія въ сущность оказываются слѣдующія удивительныя вещи. Какъ въ отдѣльномъ человѣкѣ, такъ и въ народахъ, — говоритъ авторъ, — можно подмѣтить обыкновенно перевѣсъ одной изъ душевныхъ силъ: „чувство отличаетъ народы романскіе, мысль есть принадлежность и отличіе германскаго племени". Никто, разумѣется, не согласится съ этимъ мнѣніемъ, съ такою грубою характеристикой великихъ племенъ, которыя отличаются и мыслью, и чувствомъ. Но что же остается, по Незеленову, на долю славянства? „Его призваніемъ было, — говоритъ петербургскій ученый, — „хранить, при раздвоенности исторической жизни человѣчества, нетронутую цѣлость души"; назначеніе славянства, *по волѣ Провидѣнія* (откуда это знаетъ Незеленовъ?), было именно только консервативное, охраненіе твердыхъ устоевъ жизни, а не прогрессивное движеніе ума или чув-

ства, науки, искусства, творческой дѣятельности“. Какая это была бы жалкая историческая роль, какъ походили бы славяне на какихъ-нибудь зулусовъ, если бы разсужденія Незеленова не были туманными и довольно-таки странными фразами! Какъ, неужели съ начала Руси до *Домостроя* и съ *Домостроя* до нашихъ дней не развились ни умъ, ни чувства, ни знанія, ни творческія способности русскаго народа?! Незеленовъ возвѣщаетъ, что въ исторіи новаго русскаго общества „совершается великій міровой процессъ сліянія противоположныхъ элементовъ—общиннаго начала древней Руси и личнаго начала западно-европейской образованности“. Наступаетъ, стало-быть, конецъ нашей миссіи, то-есть *храненія твердыхъ устоевъ жизни*—домостроевской семьи и глубокаго невѣжества. Досадно читать у человѣка, безспорно ученаго и добросовѣстнаго, туманныя разглагольствованія о томъ, что „нераздвоенный уголокъ души называется совѣстью“, а хранительницею такого уголка является народная масса, такъ называемый простой народъ. Въ связи съ общимъ міровоззрѣніемъ Незеленова находится, конечно, и его опредѣленіе искусства: „Поэзія по самому существу своему противна душевному раздвоенію,—говоритъ онъ,—смыслъ искусства въ томъ, что оно носитъ въ себѣ гармонію и *примиреніе*. Поэтъ — тотъ, въ комъ стройно сливаются воедино разрозненныя въ нашей жизни силы духа; это и даетъ поэтому возможность *спокойно* судить жизнь въ ея отклоненіяхъ отъ вѣчной правды, озаряя ее немеркнущимъ

свѣтомъ тѣхъ высотъ, на которыя возносится его *примиренный* духъ". Стало-быть, Байронъ, Гейне, Лермонтовъ — не поэты?

Мы думаемъ, вопреки покойному нынѣ профессору, что печать великаго дарованія, печать генія можетъ лежать и на произведеніяхъ, въ которыхъ отражается личность творца, его безпокойная мысль, его скорбное чувство. Это относится къ области драмы и романа, въ лирикѣ же — нужно ли доказывать это? — субъективизму открывается полный просторъ. Незеленовъ долженъ найти превосходнымъ пушкинское *Брожу ли я вдоль улицъ шумныхъ,* потому что оно заканчивается примиряющимъ аккордомъ:

«И пусть у гробового входа
Младая будетъ жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вѣчною сіять».

И тотъ же критикъ обязанъ осудить, напримѣръ, прелестное *Буря мглою небо кроетъ,* потому что въ концѣ этого стихотворенія Пушкинъ предлагаетъ выпить съ горя. Некрасовское *Внимая ужасамъ войны* также придется исключить изъ собранія перловъ истинной поэзіи, ибо оно проникнуто безысходною грустью. Г. Арсеньевъ полагаетъ, что наша публика, по многимъ причинамъ, особенно воспріимчива къ субъективному творчеству: „ее пріучилъ къ нему цѣлый рядъ замѣчательныхъ писателей, начиная съ Лермонтова, пріучило и позднее, неполное развитіе чисто-политической литературы. Благопріятствуетъ субъекти-

визму, съ другой стороны, вся наша обстановка, среди которой нелегко оставаться индиферентнымъ и нейтральнымъ. Пережить, радуясь и ужасаясь, надѣясь и унывая, все совершившееся у насъ въ послѣднюю четверть вѣка и возсоздать передуманное и перечувствованное въ такой формѣ, которая не носила бы на себѣ слѣдовъ нравственной муки, — задача слишкомъ трудная, чтобы быть общеисполнимой. Сказать писателю, при такихъ условіяхъ: какое дѣло намъ, страдалъ ты или нѣтъ? — нельзя уже потому, что его страданія страданія многихъ изъ числа его современниковъ. Кто страдалъ самъ и обращается къ страдавшимъ, тотъ имѣетъ право сказать имъ слово утѣшенія или ободренія". Самъ Незеленовъ говоритъ, что Островскій не могъ удовлетвориться современною ему русскою жизнью, что онъ обратился поэтому къ творческому изображенію исторической жизни русскаго народа. Мы не будемъ распространяться о томъ, что „примиренія" всѣхъ элементовъ человѣческаго духа было бы странно искать въ древней Руси, въ Московскомъ государствѣ; обратимъ вниманіе читателя лишь на то, что Незеленовъ, признавая Островскаго писателемъ *народнымъ* (въ упомянутомъ уже смыслѣ), считаетъ *Грозу* великою бытовою трагедіей, однимъ изъ высочайшихъ созданій Островскаго, и, въ то же время, видитъ, что „здѣсь душой поэта уже начинаютъ овладѣвать сомнѣнія..."

Великое созданіе искусства, чуждое всякой злобы дня, заключающее въ себѣ, въ геніальныхъ обра-

захъ, глубокую мысль, раскрывающее сокровенныя движенія человѣческой души, всегда будетъ, конечно, источникомъ наслажденія, всегда будетъ пробуждать и чувства добрыя и мысли высокія. Но *quod licet Jovi, non licet bovi*... Шекспиръ, Гёте, Пушкинъ могутъ уводить насъ въ какую угодно имъ сѣдую древность или фантастическую высь; дарованіямъ среднимъ и малымъ, думается намъ, лучше бы держаться поближе къ родной землѣ, къ горю и радостямъ своихъ современниковъ. Изъ этого отнюдь не вытекаетъ осужденія тѣхъ поэтовъ, которые, по свойству таланта или по особенностямъ личнаго характера, уклоняются отъ окружающей ихъ жизни. Въ самыя горькія времена въ исторіи народа находятся такіе безмятежные люди, которые съ неослабѣвающею страстью собираютъ, напримѣръ, коллекціи стараго фарфора. Даже этихъ людей мы осуждать не рѣшаемся: у нихъ совсѣмъ нѣтъ гражданскаго чувства, ими владѣетъ довольно забавная манія. Точно такъ же и критикъ имѣетъ полное право посвятить свое время разбору лишь эстетическихъ достоинствъ и недостатковъ литературныхъ произведеній; только не слѣдуетъ выдавать части за цѣлое и утверждать, что такимъ разборомъ исчерпываются всѣ задачи критики. Говоря просто и точно, критикъ долженъ оцѣнить *красоту* произведенія и *смыслъ* его. При отсутствіи первой, романъ, повѣсть, поэма не будутъ явленіями художественной литературы; при отсутствіи второго—они будутъ ничтожными явленіями. Для критика необходимо поэтому стройное

міропониманіе и развитой эстетическій вкусъ. Брандесъ полагаетъ, что современная критика должна итти, такъ сказать, навстрѣчу художественному произведенію и сама проникаться творческими элементами; но такое требованіе по плечу самому Брандесу и очень немногимъ изъ всѣхъ другихъ европейскихъ критиковъ, да едва ли оно и необходимо. Читатели удовлетворятся, когда критикъ оцѣнитъ значеніе жизненной обстановки и выведенныхъ писателемъ характеровъ, когда онъ укажетъ психологическую правду или ложь въ ихъ изображеніи и красоту формы, въ которую облечено это содержаніе. Критика нерѣдко переходитъ въ публицистику, и очень часто такой переходъ неизбѣженъ. Художественное произведеніе, запечатлѣнное большимъ дарованіемъ, можетъ служить богатѣйшимъ матеріаломъ для сужденія объ общественной жизни, о бытовыхъ условіяхъ. Ни одно ученое изслѣдованіе не дастъ такой возможности подмѣтить затаенныя движенія человѣческой души, какъ геніальная повѣсть. И, само собою разумѣется, подобно художнику, и критикъ не можетъ, а въ огромномъ большинствѣ случаевъ и не долженъ судить съ олимпійской высоты, съ исключительно міровой точки зрѣнія, ибо съ такой высоты не замѣтны многія современныя движенія, разныя злобы дня, которыя и придаютъ современной литературѣ ея жизненное значеніе. Много ли произведеній текущей русской, наприм., литературы доживутъ хотя до половины будущаго столѣтія? Мы боимся даже приступить къ приблизительному

счету... А, между тѣмъ, эти произведенія читаются, въ нихъ есть, быть-можетъ, и скоропреходящій, но въ данную минуту важный смыслъ, о нихъ спорятъ, они вызываютъ радость или негодованіе. Критика, выражаясь словами Добролюбова, „обязана изложить общіе результаты, выводимые изъ произведенія“.

Когда пройдетъ извѣстное время и литературное произведеніе отойдетъ на второй планъ по отношенію къ текущей литературѣ, его должно будетъ,—какъ говоритъ талантливый, такъ преждевременно скончавшійся критикъ,—*объяснить исторически,* разсмотрѣть писателя и его книгу въ связи съ окружавшими его условіями [1]). Но это – задача исторіи литературы, а не современной критики. Эта послѣдняя можетъ, до нѣкоторой степени, вліять на развитіе художника-писателя, хотя рѣдкій изъ этихъ писателей склоненъ сильно поддаваться такому вліянію. Во всякомъ случаѣ, необходимо, чтобы у самого критика не было колебаній и противорѣчій, чтобъ его теоретическія положенія были ясны и точны. Незеленовъ утверждаетъ, напримѣръ, что относительная блѣдность дѣйствующихъ лицъ въ драмахъ и комедіяхъ Островскаго не изъ купеческаго быта не составляетъ *его вины,* „а такова ужъ характеристическая черта жизни нашего времени“. Это совершенно неправильное положеніе, ибо и слабыхъ людей, и блѣдную въ жизни фигуру высокодаровитый

---

[1]) *А. Шаховъ:* «Французская литература въ первые годы XIX в.»

художникъ можетъ ярко изобразить въ своемъ произведеніи. Гоголевская *Шинель* можетъ служить очень подходящимъ доказательствомъ, потому что ея герой принадлежитъ именно къ безцвѣтному міру мелкаго чиновничества, который изображалъ Островскій. Наше время, когда рушились многія изъ старыхъ основъ русской жизни, когда прокладываютъ себѣ путь новыя историческія начала и отдѣльный человѣкъ нерѣдко теряется въ ихъ водоворотѣ,—наше время зоветъ художника, который глубиною таланта и мысли замкнулъ бы бродячія силы въ цѣльные образы и освѣтилъ бы ближайшее будущее. До Тургенева Рудинъ существовалъ въ обществѣ, но не былъ ясенъ, даже не былъ замѣченъ; Илья Ильичъ Обломовъ также не выдуманъ Гончаровымъ и не въ его только время началъ жить и бездѣйствовать. Нѣтъ такого момента въ жизни великаго историческаго народа, который бы не былъ достоинъ стать предметомъ великаго художественнаго произведенія. И въ глубинѣ *народа,* въ томъ узкомъ смыслѣ, въ которомъ у насъ чаще всего употребляютъ это слово, и въ полуобразованныхъ, и въ образованныхъ слояхъ русскаго общества совершается не мало важнаго и знаменательнаго. Пусть писатель, по природѣ своей исключительно художникъ, сладко поетъ о томъ, какъ благоухаетъ роза; намъ ближе, намъ дороже художникъ-гражданинъ, который поетъ о горѣ и радостяхъ, о надеждахъ и стремленіяхъ родной страны, который чуткимъ ухомъ прислушивается къ смутному для многихъ гулу обществен-

ной жизни. Велика заслуга художника, если и онъ послужитъ общественному самоопредѣленію, если онъ ускоритъ его наступленіе хотя на единый мигъ.

V.

Каждый изъ насъ помнитъ, что въ дѣтствѣ ему нравились раскрашенныя картинки, на которыя не станетъ смотрѣть взрослый. По мѣрѣ того, какъ накоплялись наблюденія и шла незамѣтно, но постоянно работа мысли, эстетическій вкусъ становился тоньше и сложнѣе. Ребенокъ любитъ ярко окрашенный шарикъ, для подростка такого шарика недостаточно, — онъ съ пренебреженіемъ отброситъ его. Тотъ же прогрессъ происходитъ и въ слуховыхъ ощущеніяхъ, — о другихъ чувствахъ мы говорить не станемъ, такъ какъ они играютъ незначительную роль въ области эстетическихъ волненій. Изъ двухъ рисунковъ ребенокъ десяти или двѣнадцати лѣтъ выберетъ уже тотъ, который ему болѣе нравится по содержанію. Иной, наоборотъ, предпочтетъ лучше окрашенную картинку. У взрослаго человѣка вкусы также мѣняются, по крайней мѣрѣ, въ подробностяхъ. Всякій на себѣ испыталъ, что способность получать наслажденіе отъ какого-либо художественнаго произведенія не постоянна. Если я чѣмъ-либо встревоженъ, то музыкальная пьеса или стихотвореніе не произведетъ на меня надлежащаго впечатлѣнія. Если мною овладѣла глубокая радость, то я пропущу мимо ушей самую великолѣпную элегію.

То, что наблюдаетъ въ своей жизни отдѣльный

человѣкъ, наблюдается и въ исторіи. Въ каждомъ изъ насъ, въ краткомъ видѣ, какъ будто повторяется прожитое человѣчествомъ. Не трудно убѣдиться во вліяніи на наши эстетическія чувства, на нашъ художественный смыслъ и наслѣдственной передачи способностей или недостатковъ, и вліянія окружающей насъ среды. При такихъ условіяхъ возможно ли говорить о прекрасномъ въ искусствѣ? Не будетъ ли это повтореніемъ метафизическихъ фразъ о вѣчной красотѣ, о красотѣ самой въ себѣ, то-есть о томъ, что̀ опровергается исторіей, психологіей и жизненнымъ опытомъ?

Я думаю, что вопросъ о прекрасномъ принадлежитъ къ числу интереснѣйшихъ вопросовъ и въ теоретическомъ, и въ практическомъ отношеніи. Измѣнчивость взглядовъ на прекрасное отнюдь не исключаетъ возможности удовлетворительнаго его опредѣленія, въ основныхъ и главныхъ чертахъ, по крайней мѣрѣ. Вѣдь мѣнялись и научныя воззрѣнія, мѣнялись нравственныя идеи, что вовсе не мѣшаетъ существовать точной наукѣ и попыткамъ, которыя становятся все болѣе и болѣе удовлетворительными, поставить на научную почву ученіе о нравственности. Вопросъ о прекрасномъ важенъ потому, что искусство играло и играетъ громадную роль въ жизни человѣчества. Въ будущемъ, по всей вѣроятности, роль эта еще болѣе усилится. Произведенія искусства даютъ разумный отдыхъ отъ будничной тяжелой работы; они возбуждаютъ въ насъ энергію мысли, возвышаютъ наши помыслы и чувства.

Но всегда ли и всякое ли искусство производитъ такія послѣдствія? Къ сожалѣнію, отвѣтъ долженъ быть отрицательнымъ. Мы знаемъ, что искусство служило иной разъ безнравственнымъ цѣлямъ и потакало дурнымъ инстинктамъ. Для того, чтобы разобраться въ этомъ сложномъ вопросѣ, необходимо обратиться къ даннымъ психологіи, съ одной стороны, и не терять изъ вида, съ другой стороны, что человѣчество развивается изъ поколѣнія въ поколѣніе, изъ народа въ народъ, повинуясь великому закону эволюціи. Приведу нѣкоторыя данныя этого рода.

Реалистическая эстетика, - говоритъ Бёльше [1]), — исходитъ не отъ метафизической точки зрѣнія, а отъ дѣйствительнаго, непредубѣжденнаго изслѣдованія. Основаніемъ современной мысли вообще служатъ естественныя науки. Поэзія, — какія бы особенныя цѣли она себѣ ни поставила, какъ бы ни различалась она въ своемъ существѣ отъ наукъ естественныхъ, — не можетъ не принимать въ соображеніе, не можетъ не поддаваться вліянію точнаго изученія природы и человѣческой души. Шиллеръ и Гёте неустанно стремились къ тому, чтобы въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ ставить и разрѣшать философскія и психологическія задачи. Поэтому истинная реалистическая поэзія предполагаетъ со стороны художника не легкій трудъ. Создать образъ, который является естественнымъ и, въ то же время, типичнымъ, который возвышается до

---

[1]) *Wilhelm Bölsche:* «Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistichen Aesthetik». 1887.

идеала и интересуетъ насъ во многихъ отношеніяхъ, это — и самое трудное, и самое высокое изъ того, что̀ можетъ творить человѣческій геній.

Искусство и наука, идеалъ и дѣйствительность должны возвышаться рука-объ-руку. Какъ можетъ, напримѣръ, современный художникъ игнорировать научную постановку вопроса о свободной волѣ, о наслѣдственной передачѣ душевныхъ особенностей?

За предѣлами нашего познанія лежитъ иной міръ; онъ намъ совершенно неизвѣстенъ. Но не падаютъ ли при этомъ тѣ идеалы, потребность въ которыхъ вызывала обветшалыя теперь метафизическія построенія? Отнюдь нѣтъ, только идеалы эти становятся намъ ближе и ярче выступаютъ передъ нами. Вся природа въ величественной борьбѣ за существованіе ведетъ къ установленію гармоніи, а въ мірѣ человѣческомъ борьба эта должна сопровождаться все бо̀льшимъ и высшимъ счастьемъ людей. Отъ искусства мы требуемъ, — говоритъ Бёльше, — *тенденціи* къ гармоничному, здоровому, счастливому. Понятіе *прекраснаго* развилось именно изъ понятія о здоровомъ, нормальномъ. Поэтъ-реалистъ долженъ изображать жизнь какъ она есть. Въ жизни существуетъ указанное стремленіе къ здоровью и счастью, какъ желаніе, которому далеко до безусловнаго исполненія. Идеализировать вовсе не значитъ замѣнять дѣйствительныя вещи фантастическими, все окрашивать въ розовую краску. Идеализируетъ тотъ, кто выдвигаетъ и ярко освѣщаетъ стремленія къ счастью и совершенствованію, которыя на самомъ дѣлѣ существуютъ и только за-

темняются сложною игрой жизни. Реалистическая поэзія, лишенная всякаго идеала, представляется бо́льше рѣшительно непонятною.

Въ психологической области для поэта ничего не можетъ быть привлекательнѣе появленія геніевъ, пролагающихъ человѣчеству новые пути въ наукѣ, въ общественной жизни, въ мірѣ искусства. Изъ глубины исторіи ярко выдѣляются величественныя фигуры Колумба, напримѣръ, или Гуттенберга, съ ихъ дѣйствительнымъ торжествомъ, съ ихъ горькими страданіями. Поэзія должна сохранить свою старую роль воспитательницы рода человѣческаго, и на этой почвѣ ея стремленія сходятся со стремленіями естественныхъ наукъ достигнуть для людей здоровья и счастья.

Необходимость внимательнаго изученія психологическаго процесса, который называется художественнымъ творчествомъ, ярко обрисовывается въ интересномъ сочиненіи одного современнаго французскаго писателя — Габріэля Сеайля: *Опытъ о геніи въ искусствѣ* [1]).

Мысль,—говоритъ Сеайль,—продолжаетъ жизнь, стремится приспособить ее къ себѣ, *организовать* все въ нее проникающее; *мысль есть творчество.* Изъ множества ощущеній создается единство чувствованія. Ни сознаніе, ни воля не входятъ въ первый періодъ этого процесса. Нашъ духъ инстинктивно стремится къ тому, чтобы овладѣть наплывомъ безконечнаго множества впечатлѣній и

---

[1]) *Gabriell Séailes:* «Essai sur le génie dans l'art».

организовать ихъ. Его первымъ актомъ является потребность въ гармоніи, а гармонія есть существенная принадлежность красоты. Въ глубинѣ души происходитъ глухая работа, и вдругъ, съ быстротою молніи, вспыхиваетъ подготовленная этою работой идея или образъ. Во всѣхъ областяхъ психической жизни этотъ процессъ въ общемъ и главномъ сходенъ. Гармонія, сведеніе къ общей мысли или стройному образу обступающихъ насъ ощущеній, воспоминаній и волненій составляетъ органическую потребность, потому что безпорядокъ въ этомъ отношеніи равнозначителенъ страданію и смерти. Единство въ разнообразіи, это—гармонія; совокупность многихъ фактовъ, согласно звучащихъ актовъ, *это — красота, и давать жизнь мысли, значитъ давать красоту міру. Мы* являемся дѣломъ нашихъ *идей*. Если эти идеи противорѣчивы, наше существо раздѣлено, мы умалены. Руководящею идеей служитъ идея прогресса, которая видитъ въ настоящемъ частицу будущаго, которая позволяетъ въ нынѣшнемъ злѣ предчувствовать грядущее добро. Чтобы быть въ гармоніи съ самимъ собою, каждый долженъ быть въ гармоніи съ своими ближними, которые такъ или иначе на него воздѣйствуютъ.

Впечатлѣнія, которыми непрерывно обогащается наша душа, образуются въ гораздо бо́льшей степени отъ насъ самихъ, отъ нашихъ органовъ, чѣмъ отъ внѣшнихъ предметовъ. Они организуются въ *образы*, которые являются живыми элементами нашего духа, борются за существованіе съ дру-

гими образами, укрѣпляются или гаснутъ въ нашемъ сознаніи. Образъ есть одухотворенное ощущеніе (L'image, c'est la sensation spiritualisée). Онъ въ значительной степени зависитъ отъ насъ, можетъ быть вызванъ или видоизмѣненъ по нашей волѣ, тогда какъ ощущеніе намъ навязывается. Я слышу, напримѣръ, ружейный выстрѣлъ и не могу устранить это ощущеніе. Образъ вступаетъ въ ассоціацію съ другими образами, стремится стать дѣйствительностью. Извѣстный опытъ Шеврёля съ гирькою доказываетъ, что *образъ движенія* становится причиною настоящаго движенія. Держите гирьку и вообразите то движеніе, которое вы захотите придать ей. Она и, въ самомъ дѣлѣ, закачается въ этомъ направленіи. Нечувствительное движеніе руки явится результатомъ опредѣленнаго напряженія мысли. Это становится особенно яснымъ въ болѣзненныхъ случаяхъ, когда какой-либо образъ исключительно захватываетъ нашу душевную жизнь. Въ этомъ отношеніи *образа* къ духу и движенію именно заключается зародышъ искусства. Воображать — значитъ жить, и въ нѣкоторой степени каждый изъ насъ является художникомъ. Темныя потребности организма, ощущенія, воспоминанія, чувствованія и страсти самопроизвольно возбуждаютъ образы, которые соотвѣтствуютъ совокупности этихъ процессовъ. Воображеніе поддерживаетъ насъ въ работѣ, требующей долгаго и связнаго напряженія силъ. Поэзія вещей заключается въ нашемъ духѣ. Очарованіе какого-либо предмета зависитъ въ наиболѣе значительной мѣрѣ

отъ связанныхъ съ этимъ предметомъ воспоминаній, отъ волненій, которыя возбуждаетъ его присутствіе. Отсюда такое разнообразіе вкуса, какое приходится всѣмъ намъ наблюдать. Одинъ и тотъ же предметъ различно дѣйствуетъ на различно одаренныхъ и воспитанныхъ людей, различно дѣйствуетъ на одного и того же человѣка въ несходные моменты его жизни. Поэтому-то много красотъ имѣютъ исключительно субъективное значеніе: нѣтъ возможности дать о нихъ хотя приблизительное понятіе другому человѣку. Прекрасенъ не внѣшній предметъ самъ по себѣ, а то, что дѣлается во мнѣ самомъ, что вижу я самъ, въ чемъ состоитъ моя собственная жизнь. Прекрасенъ идеалъ, который растетъ и видоизмѣняется въ исторіи и составляетъ необходимую принадлежность нашей природы, потому что мы не можемъ воображать, не идеализируя. Идеалъ есть не что иное, какъ естественное движеніе мысли къ вполнѣ гармоничной жизни. Изъ безобразнаго даже исходитъ красота, ибо безпорядокъ усиливаетъ въ насъ стремленіе къ стройности и законченности. Произведеніе искусства возникаетъ и выполняется подъ вліяніемъ чувства, но импульсъ часто дается, во всякомъ случаѣ, поддерживается нашею волей. Размышленіе подготовляетъ свободную игру воображенія, направляетъ его, ставитъ ему границы, заставляетъ его выражать опредѣленныя чувства и идеи. Артистъ долженъ чутко прислушиваться и приглядываться къ тому, что̀ дѣлается вокругъ него. Искусство не исходитъ отъ абстрактной идеи, но мысль

входитъ необходимою составною частью въ каждое художественное произведеніе. Формальная эстетика права только въ томъ случаѣ, когда возстаетъ противъ пренебреженія формою, которая должна органически соотвѣтствовать идеѣ. Раздѣлять идею и форму—значитъ уничтожать искусство. Но идея пріобрѣтаетъ свое истинное значеніе въ искусствѣ только тогда, когда она становится *чувствомъ*, когда она завладѣваетъ всѣмъ духомъ художника и возбуждаетъ образы, способные живо и ярко воплотить эту идею. Искусство — не процессъ разсужденія, оно—сама жизнь. Крайній реалистъ превращаетъ искусство въ ремесло, крайній идеалистъ въ философію, а сторонникъ искусства для искусства является жонглеромъ, который играетъ словами, звуками, линіями и красками. Искусство, это живущая идея, ставшая центромъ внутренней жизни и создающая себѣ тѣло изъ образовъ; она была бы ничѣмъ безъ формы, но эту форму творитъ сама идея. Печаль, радость, разсказъ, случай все можетъ вызвать художественную эмоцію, результатомъ которой выйдетъ произведеніе искусства. Бетховенъ слышитъ исторію героической испанки, которая, переодѣвшись въ мужское платье, чудомъ энергіи и преданности спасаетъ любимаго человѣка изъ тюрьмы, въ которой онъ долженъ былъ погибнуть. И вотъ, въ душѣ геніальнаго композитора зарождается *Фиделіо*. Художникъ постоянно *думаетъ* о своемъ произведеніи, хотя иной разъ *самъ этого-то и не думаетъ*. Во всякомъ серіозномъ произведеніи искусства дѣло

не обходится безъ сознательной работы ума и замѣтныхъ усилій воли. И чѣмъ больше у художника этого ума и чѣмъ сосредоточеннѣе его воля, тѣмъ значительнѣе будетъ и его художественный трудъ. „Я никогда не думаю, — говорилъ Ламартинъ, — за меня думаютъ мои идеи“. А Гёте писалъ слѣдующее: „Я предоставляю предметамъ спокойно дѣйствовать въ моей душѣ; потомъ я наблюдаю это дѣйствіе и спѣшу вѣрно передать его, — вотъ вся тайна того, что люди называютъ даромъ генія“. Для художника идеи сейчасъ же пріобрѣтаютъ плоть и кровь. Гёте говоритъ: „Двѣ идеи никогда не представляются моему уму абстрактно, онѣ немедленно превращаются въ двухъ лицъ, которыя вступаютъ между собою въ бесѣду“.

Въ зародышѣ произведенія, какъ въ зернѣ, заключаются уже всѣ его части, которыя впослѣдствіи пропорціонально разовьются. Изъ неясныхъ очертаній выдѣлится и главная идея произведенія и ея подробности. Въ этомъ смыслѣ *цѣлое* опредѣляетъ эти подробности. *Прекрасное есть общее въ индивидуальномъ* (Le beau est le général dans l'individuel). Красота, это — всегда человѣческій духъ, раскрытый навстрѣчу себѣ подобныхъ. Искусство не связано съ эгоистическими нуждами и является цвѣтомъ жизни. Долгая и незамѣтная работа многихъ поколѣній подготовляетъ ту почву, на которой потомъ пышно развертывается геній. Но и великому художнику необходима работа надъ своимъ дарованіемъ. Бахъ, юношей, по ночамъ, при лунномъ свѣтѣ, переписывалъ музыкальныя про-

изведенія Фробергера, Керля и Пательбеха, которыхъ, вслѣдствіе ихъ трудности, еще не давали Баху. Вся жизнь Моцарта есть исторія геніальнаго труда. Въ горькой нуждѣ онъ создаетъ свои музыкальныя произведенія, на смертномъ одрѣ онъ оканчиваетъ нѣкоторыя изъ нихъ. Умирая тридцати шести лѣтъ отъ роду, онъ оставилъ послѣ себя столько произведеній, что одинъ списокъ ихъ занимаетъ 511 страницъ in 8°. Гайднъ разсказываетъ про нужду и печали своей молодости и прибавляетъ: „Но когда я садился за мое старое фортепіано, не было на свѣтѣ царя, которому бы я позавидовалъ“.

Поработавши надъ замысломъ, сообразивши все необходимое для полноты и стройности произведенія, художникъ долженъ ждать момента, когда его охватитъ одушевленіе, когда весь предшествующій трудъ какъ бы расплавится въ общемъ горячемъ порывѣ. Но и здѣсь сознательная роль воли не прекращается, потому что это одушевленіе необходимо поддерживать. Большое произведеніе не можетъ быть создано сразу, и сохранить между частями органическую связь могутъ только совокупныя усилія всѣхъ способностей художника. Только усилія эти не должны быть замѣтны впослѣдствіи, — въ этомъ заключается признакъ истиннаго таланта. Нарушьте форму, напримѣръ, ритмъ стиха, и поэзія отлетитъ отъ произведенія. На это давно указывали многіе, въ томъ числѣ и одинъ изъ нашихъ поэтовъ, Я. П. Полонскій. Онъ приводитъ въ примѣръ стихотвореніе Кольцова:

«Не шуми ты, рожь,
Спѣлымъ колосомъ,
Ты не пой, косарь,
Про широку степь».

Переставьте слова — и получится нѣчто безцвѣтное и банальное: ты, рожь, спѣлымъ колосомъ не шуми; не пой, косарь, про широку степь.

Эстетическое удовольствіе,—говоритъ Сеайль,— не есть пассивное чувство. Слушать симфонію значитъ ее исполнять. Вкусъ есть истинное искусство. Художникъ приводитъ въ движеніе лишь то, что заключается въ нашей душѣ, и наслаждаться артистическимъ произведеніемъ значитъ создавать его въ себѣ. Чѣмъ больше вызвано въ насъ художникомъ идей, чѣмъ совершеннѣе гармонія этихъ идей, тѣмъ выше эстетическое наслажденіе. И поэтому до извѣстной степени справедливо то горделивое удовольствіе, которое испытываемъ мы, глядя на картину великаго живописца или читая повѣсть великаго художника: въ эти моменты, по образцу этихъ произведеній, мы создаемъ красоту въ собственной душѣ. Въ полнотѣ наслажденія, въ согласіи ума и чувства лежитъ источникъ того, что въ области эстетическихъ волненій отсутствуетъ эгоизмъ. Жизнь есть борьба, а искусство вноситъ миръ въ насъ самихъ и примиряетъ съ другими. Счастье дѣлаетъ добрымъ. Красота художественнаго произведенія доступна всѣмъ; здѣсь нѣтъ мѣста для зависти или соперничества между тѣми, кто наслаждается этою красотой. Искусство есть искусственный рай,—говоритъ Сеайль, но черезъ нѣсколько страницъ прибавляетъ: — искусство не

обитаетъ на ледяныхъ высотахъ, оно вездѣ, гдѣ есть жизнь, гдѣ люди волнуются и симпатизируютъ другъ другу. Мы превращаемъ въ красоту все, что насъ трогаетъ, и поэзія вызываетъ въ насъ не одну радость, но и печаль. Какъ сама жизнь, прекрасное не допускаетъ строгаго и исключительнаго опредѣленія. Одно несомнѣнно: выборъ идей, богатство ихъ развитія и сочетанія—вотъ что измѣряетъ геній и красоту. Идеализировать значитъ заставлять предметъ жить болѣе напряженною, болѣе горячею жизнью.

Французскій писатель заглянулъ, такимъ образомъ, въ тайники художественнаго творчества. Онъ указалъ на органическій ростъ художественнаго произведенія, на руководящую роль въ этомъ процессѣ идеи, которая всегда соединена у большихъ художниковъ съ эстетическими волненіями, живетъ и развивается въ этихъ волненіяхъ. Не отрицая и возможности, и великой пользы формальныхъ опредѣленій прекраснаго, признавая и то, что ничтожный и самъ по себѣ предметъ можетъ быть превращенъ талантомъ художника въ предметъ высокоэстетическій, Сеайль настаиваетъ, однако, на томъ, что красота и геній измѣряются содержаніемъ произведенія. Я приведу нѣсколько другихъ доказательствъ этой простой мысли, потому что она до сихъ поръ не пользуется общимъ признаніемъ.

Вотъ что говоритъ Крамской [1]) въ письмѣ къ Ѳ. А. Васильеву: „У него (у Шишкина) нѣтъ тѣхъ

[1]) *Иванъ Николаевичъ Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критическія статьи*, 97.

душевныхъ нервовъ, которые такъ чутки къ шуму и музыкѣ въ природѣ и которые особенно дѣятельны не тогда, когда заняты формой и когда глаза ее видятъ, а, напротивъ, когда живой природы нѣтъ уже передъ глазами, *а остался въ душѣ общій смыслъ предметовъ,* ихъ разговоръ между собою *и ихъ дѣятельное значеніе въ духовной жизни человѣка,* и когда настоящій художникъ, подъ впечатлѣніями природы, обобщаетъ свои инстинкты, *думаетъ* пятнами и тонами и доводитъ ихъ до того ясновидѣнія, что стоитъ ихъ только формулировать, чтобъ его поняли". Въ другомъ письмѣ къ тому же лицу Крамской говоритъ о необходимости сравнивать картину *съ задачей, съ требованіями ума и идеала* [1]).

И. Е. Рѣпинъ, къ которому я обратился за разъясненіями относительно процесса художественнаго творчества, отвѣтилъ мнѣ, что сознательность и преднамѣренность онъ видитъ у всѣхъ геніальныхъ представителей искусства, что эти свойства составляютъ необходимые элементы художественной дѣятельности. „Натуры необычайно одаренныя способностью творчества и проникновенностью міровыхъ явленій, — пишетъ мнѣ И. Е. Рѣпинъ,— одарены также сильно и богато идеями, которыя, можетъ-быть, складываются изъ массы непосредственныхъ наблюденій надъ окружающимъ міромъ; но онѣ формируются потомъ въ сознательное цѣлое, хотя и глубокое, расплывающееся до необычайныхъ размѣровъ и неуловимыхъ очертаній..."

[1]) Ibid., 102.

„Художественныя натуры,—продолжаетъ И. Е. Рѣпинъ,— мыслятъ синтетически, воплощая свои идеи въ образы; иногда имъ представляются прямо сцены и образы, и уже послѣ авторы находятъ въ этихъ непосредственныхъ явленіяхъ тѣ или другія идеи..." „Но мы не можемъ прослѣдить, какимъ процессомъ произошло это непосредственное возникновеніе идей; можетъ-быть, оно есть плодъ долгаго исканія, душевнаго усилія и является намъ красивымъ цвѣткомъ, вдругъ, такъ какъ намъ не виденъ и не интересенъ стебель и корень..." „Если бы творческія натуры не руководствовались разумнымъ анализомъ своихъ вдохновеній, — онѣ блуждали бы во тьмѣ".

Мнѣ кажется, что это свидѣтельство одного изъ лучшихъ нашихъ художниковъ имѣетъ глубокій интересъ и большую важность. Оно служитъ доказательствомъ того, что художественное творчество— процессъ сложный, въ которомъ мысли, выростая на опредѣленномъ настроеніи, видоизмѣняютъ или укрѣпляютъ его. *Красота* является поэтому также понятіемъ сложнымъ. Возьмемъ для примѣра извѣстную картину г. Рѣпина *Святитель Николай*. Въ серединѣ, на первомъ планѣ, стоитъ на колѣняхъ приговоренный къ смертной казни. Его помертвѣвшее лицо опущено, руки въ цѣпяхъ,—онъ почти умеръ, въ ужасномъ ожиданіи рокового удара. Налѣво отъ зрителя воины держатъ молодого человѣка, также обреченнаго на казнь. Направо весь уголъ картины занимаетъ громаднаго роста палачъ, который хочетъ занести мечъ, чтобы от-

рубить голову осужденному. Но вотъ подходитъ святитель Николай—маленькій, тщедушный старичокъ, съ добрыми глазами, въ которыхъ какъ будто остановились слезы. Онъ положилъ свою худенькую и безсильную руку на протянутый гигантомъ-палачомъ мечъ. Палачу ничего не стоитъ пальцемъ положить на мѣстѣ святителя. Тутъ находятся, кромѣ того, правитель и стража. Но для васъ ясно, что казни не будетъ, что духъ побѣдилъ физическую силу, что гуманное чувство, поднявшее святого Николая, всколыхнуло и подняло такое же чувство въ народной массѣ. Эта масса толпится на второмъ и третьемъ планѣ картины; въ ней, съ появленіемъ ея духовнаго вождя, явились радость и надежда, и зло должно отступить, признать себя побѣжденнымъ. На душѣ у васъ становится свѣтло и тепло, — художникъ, по-моему, создалъ прекрасное произведеніе.

Не знаю, это ли имѣлъ въ виду сказать своими образами г. Рѣпинъ, но онъ, по собственному признанію, пишетъ свои картины сознательно, просвѣтляетъ свою художественную работу работою мысли; потому-то его картины и имѣютъ большую эстетическую цѣну и большое общественное значеніе.

Маленькое лирическое стихотвореніе можетъ быть, конечно, написано сразу, такъ сказать—вылиться изъ души. Ему предшествовала долгая *общая* работа чувства и мысли у художника. Сознательные элементы творческаго процесса здѣсь не выдѣлимы. Данный порывъ, преобладающее въ опре-

дѣленное время настроеніе, благодаря особому дарованію писателя, овладѣли его душою, быстро организовали образы въ стройное цѣлое. Но мы знаемъ, что даже великимъ поэтамъ приходилось иногда *отдѣлывать* свои лирическія стихотворенія. А для поэтовъ сравнительно небольшого таланта,—въ особенности для начинающихъ,—безпечальная теорія, предоставляющая каждому писать что придетъ въ голову и какъ придетъ въ голову, неизбѣжно поведетъ къ очень печальнымъ результатамъ. Приведу одинъ примѣръ изъ стихотвореній молодого и даровитаго поэта, г. Фофанова. Вотъ что написалъ г. Фофановъ:

«Опять я вижу тѣ аллеи,
Опять брожу у милыхъ мѣстъ,
Гдѣ вздохи я слагалъ въ хореи,
А поцѣлуи въ анапестъ.
И вонъ пригорокъ тотъ отлогій,
Гдѣ съ ней о счастьѣ я мечталъ,
Гдѣ яркій серпъ луны двурогой
Часы свиданья пожиналъ.
И вонъ то озеро, гдѣ прежде,
Казалось, блѣдный рой наядъ
Сбѣгался въ облачной одеждѣ
Пить съ влажныхъ лилій ароматъ.
Но все безмолвно здѣсь отнынѣ,
Лишь эхо сонное одно
Сидитъ въ раздумчивой кручинѣ
И смотритъ въ озеро на дно».

Серпъ луны, который пожиналъ часы свиданья, и сонное эхо, которое сидитъ и смотритъ на дно озера, это – вопіющая безсмыслица, а безсмысленное и прекрасное исключаютъ другъ друга. Слѣдовало обработать это стихотвореніе или не печатать его.

Что же сказать не о мелкихъ стихотвореніяхъ, — дѣлѣ короткаго поэтическаго настроенія, — а о большихъ художественныхъ произведеніяхъ, которыя пишутся годами, въ которыхъ долженъ быть обдуманъ планъ, установлена соразмѣрность частей? Для всякаго ясно, что подобное произведеніе вызоветъ разнообразныя истолкованія, что критика будетъ искать въ немъ смысла, раскрывать его эстетическое и общественное значеніе. Взгляды критики могутъ не сойтись со взглядами автора, но вѣдь какіе-нибудь взгляды долженъ же имѣть самъ этотъ авторъ. Его произведеніе росло и выросло на почвѣ какого-либо міропониманія, и трудно предположить, чтобы дѣйствительно выдающійся художникъ никогда не задавался вопросомъ, въ какомъ отношеніи стоитъ его созданіе къ его міропониманію.

Если художнику удалось изобразить рядъ характеровъ, связанныхъ единствомъ дѣйствія, вполнѣ безстрастно, такъ что его симпатіи или антипатіи вы ни къ кому не замѣтили, — никто не станетъ осуждать за это художника. Пусть будетъ его произведеніе богато содержаніемъ, пусть образы его будутъ живы и ярки, — его произведеніе, и вопреки волѣ художника, получитъ, помимо эстетическаго, и общественное значеніе. Здѣсь кстати будетъ опровергнутъ одинъ ходячій упрекъ нашей критикѣ шестидесятыхъ годовъ за то, что она, будто бы, требовала отъ искусства *только* тенденціозныхъ произведеній. Этотъ упрекъ основанъ на незнакомствѣ съ дѣломъ. Вотъ что писалъ

Добролюбовъ въ знаменитой статьѣ: *Что такое обломовщина*. Отвѣчая на вопросъ: составляетъ ли высшій идеалъ художественной дѣятельности объективное творчество, подобное спокойному, безстрастному творчеству Гончарова, Добролюбовъ говоритъ: „Категорическій отвѣтъ затруднителенъ и, во всякомъ случаѣ, былъ бы несправедливъ безъ ограниченій и поясненій. Многимъ не нравится спокойное отношеніе поэта къ дѣйствительности, и они готовы тотчасъ же произнести рѣзкій приговоръ о несимпатичности такого таланта. Мы понимаемъ естественность подобнаго приговора и, можетъ-быть, сами не чужды желанія, чтобы авторъ побольше раздражалъ наши чувства, посильнѣе увлекалъ насъ. Но мы сознаемъ, что желаніе это нѣсколько обломовское, происходящее отъ наклонности имѣть постоянно руководителей даже въ чувствахъ". Я думаю только, что наклонность, о которой говоритъ Добролюбовъ, и естественна, и законна. Никто изъ насъ не достаточно авторитетенъ, чтобъ руководить безукоризненно своими чувствами, потому что наши личныя чувства воспитываются въ общественной средѣ, преобразуются подъ многочисленными личными и общественными вліяніями. Намъ необходимо искать руководителей въ томъ или другомъ отношеніи. Непосредственное воспитательное значеніе искусства очень велико, и мы въ правѣ желать, чтобы художникъ разумно и честно воспользовался своимъ дарованіемъ, чтобы онъ не зарылъ его въ землю и не послужилъ, прямо или косвенно, цѣлямъ обще-

ственной неправды. Художникъ можетъ насъ просто позабавить смѣшною сценой или поласкать нашъ глазъ красивыми переливами красокъ. И за то спасибо. Опять-таки ничего подобнаго люди шестидесятыхъ годовъ не отрицали. Вотъ что писалъ Н. Г. Чернышевскій въ одномъ изъ примѣчаній къ *Основаніямъ политической экономіи* Д. С. Милля: „Если работникъ подаритъ женѣ или дочери серебряныя серьги, купленныя за полтинникъ или за день труда, это удовольствіе, навѣрное, столько оживитъ и одобритъ его, что онъ на довольно долгое время становится энергичнѣе и усерднѣе въ работѣ, и производительность его труда, навѣрное, увеличится многими рублями отъ этого потраченнаго на удовольствіе полтинника“. Лестно ли сравненіе нѣкоторыхъ художественныхъ произведеній, по содержанію а не по формѣ, конечно, — съ серебряными серьгами, это — другой вопросъ.

Возьмемъ *большія и дорогія серебряныя серьги* — картину Семирадскаго: Фрина готовится погрузиться въ ласковыя волны Средиземнаго моря. Красота и блескъ повсюду, но какая красота? — только формъ, а не духа. Я далекъ отъ мысли осуждать художника или умалять значеніе и такихъ произведеній, но указываю лишь на то, что культомъ *чистой красоты* можно и не удовольствоваться; что этотъ культъ, при своей исключительности, можетъ повести, — да это и бывало въ исторіи, — къ безнравственнымъ послѣдствіямъ. Мы не говоримъ художнику: дайте намъ идею; мы говоримъ: какъ хорошо, если у великаго таланта есть

глубокая мысль, какъ прекрасно произведеніе, въ которомъ, въ переливахъ красоты свѣтится гуманное чувство! Мы выставляемъ не произвольное требованіе: сознательно работаютъ сами художники, и многіе изъ нихъ констатируютъ это явленіе. Приведу въ примѣръ опять того же Я. П. Полонскаго. Много лѣтъ тому назадъ онъ напечаталъ статью: *Прозаическіе цвѣты поэтическихъ сѣмянъ*. Въ этой статьѣ онъ доказывалъ, что многія изъ тѣхъ идей, которыя защищалъ тогда Писаревъ, уже заключались въ стихотвореніяхъ Полонскаго. Поэтъ указывалъ при этомъ, какъ много предварительнаго труда кладетъ художникъ для своихъ произведеній. Такъ, по словамъ г. Полонскаго, его маленькое, но, дѣйствительно, превосходное стихотвореніе *Аспазія* потребовало нѣсколькихъ лѣтъ изученія греческой жизни. Если въ какомъ-либо произведеніи *тенденція* неуклюже бросается въ глаза, то корить за это *идейное* искусство такъ же нелѣпо, какъ упрекать *чистое* искусство за промахъ того или другого изъ его представителей, за серпъ луны, напримѣръ, пожинающій часы любви.

Въ исторіи мы замѣчаемъ смѣну идеаловъ, торжество или исчезновеніе разнообразныхъ идей. Въ произведеніяхъ искусства этотъ міръ идей и чувствъ отражается всегда въ большей или меньшей степени. Такъ, характеръ античнаго искусства ясно отличается отъ характера средневѣковаго искусства; когда противъ послѣдняго наступила реакція, то она получила также опредѣленное идейное со-

держаніе. Гёте и Шиллеръ выступаютъ на защиту античнаго идеала искусства, и Брандесъ указываетъ, какъ далеко заходятъ оба великіе нѣмецкіе поэта въ этомъ стремленіи. Въ произведеніи большого художника мы всегда можемъ раскрыть его міропониманіе, подмѣтить идеи времени и личныя свойства художника; именно, въ созданіяхъ искусства душевный складъ эпохи и выступаетъ съ особою рельефностью и яркостью. Сочиненіе, глубоко волновавшее современниковъ, возбуждаетъ нерѣдко непобѣдимую скуку у ближайшихъ потомковъ. Утрачивается интересъ къ содержанію многихъ произведеній; эстетическій вкусъ переростаетъ многія изъ тѣхъ формъ, которыя прежде нравились. Профессоръ Троицкій говоритъ, что единственный признакъ, дающій *прекраснымъ* предметамъ право называться прекрасными, есть именно то духовное волненіе, которое называется эстетическимъ волненіемъ, или чувствомъ красоты. „Нѣтъ единаго качества, дающаго предметамъ прекрасный характеръ“. Но все въ нашей жизни подлежитъ общимъ законамъ развитія. Измѣняются не только наши эстетическіе вкусы, но и наши идеи, наши знанія. Отъ времени до времени происходятъ то въ одной, то въ другой области человѣческой жизни болѣе или менѣе продолжительныя попятныя движенія; но научное знаніе и философская мысль, которая опирается на это знаніе, неустанно и побѣдоносно двигаютъ человѣчество по пути личнаго и общественнаго совершенствованія. Искусство не можетъ не являться союзникомъ науки и филосо-

фіи. Наука расчищаетъ и укрѣпляетъ для него почву и вооружаетъ техническими знаніями; философія освѣщаетъ ту дорогу, по которой долженъ итти художникъ. Художнику слѣдуетъ знать психофизіологическія основанія эстетическаго чувства и пополнять свои произведенія такими образами, въ которыхъ чувствуется вѣяніе великихъ и великодушныхъ идей. Красота художественныхъ произведеній, — говоритъ Гюйо, — будетъ становиться все болѣе и болѣе значительною по мѣрѣ того, какъ эти произведенія станутъ выражать все болѣе и болѣе возвышенную умственную и нравственную жизнь. Искусство можетъ выбрать для себя предметъ не прекрасный, но *такъ* изобразить его, что въ насъ будетъ вызвано эстетическое волненіе, намъ передастся доброе чувство или свѣтлая мысль самого художника, мы испытаемъ такое же отношеніе къ этому предмету, какое было въ гуманной душѣ художника. Напомню еще разъ о *Шинели* Гоголя. Намъ можетъ быть представлена мрачная картина, напримѣръ, сожженія на кострѣ за религіозныя несогласія. Неужели можно предположить, что живописецъ, который возьмется за такую тему, въ состояніи отнестись къ ней вполнѣ безстрастно, не принять сторону ни инквизиціи, ни ея жертвъ? Во всякомъ случаѣ, индиферентизмъ при такихъ условіяхъ былъ бы явленіемъ уродливымъ. Древніе греки поклонялись *чистой* красотѣ, — красотѣ формъ человѣческаго тѣла. Сонмъ иліонскихъ старцевъ, увидавши Елену, велъ такія крылатыя рѣчи:

«Нѣтъ, осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Брань за такую жену и бѣды столь долгія терпятъ;
Истинно, вѣчнымъ богинямъ она красотою подобна!»

Правда, Сократъ издѣвался надъ Иппіасомъ, который находилъ, что прекрасное есть прекрасная дѣвушка [1]). Но, по Сократу, искать прекраснаго не слѣдуетъ въ мірѣ вещей чувствопостигаемыхъ, потому что здѣсь мы будемъ встрѣчать только прекрасное *относительное*. Сократъ, въ концѣ діалога, припоминаетъ пословицу, что прекрасное—трудно, что, любя прекрасное, онъ, все-таки, не знаетъ, въ чемъ оно состоитъ, не знаетъ абсолютно-прекраснаго. Съ тѣхъ поръ прошли многія столѣтія. Геніальные мыслители пытались разрѣшить задачу, которая была поставлена Сократомъ, и безплодность ихъ усилій свидѣтельствуетъ, что самая задача или не достижима, или ложно поставлена. Въ области искусства мы видимъ, какъ видоизмѣнялись содержаніе и форма художественныхъ произведеній, какъ искусство впитывало въ себя идеальныя стремленія, достоинства и пороки эпохи, какъ оно совершенствовалось технически и захватывало все новыя и новыя области явленій. Прекрасное въ искусствѣ растетъ и развивается въ обществѣ, и каждый успѣхъ знанія, каждая побѣда общественной мысли имѣетъ на него облагораживающее и возвышающее вліяніе. Мы любуемся красивыми линіями, красками и звуками; но изъ глубины художественнаго произведенія встаютъ гуманное чувство и разумная мысль.

[1]) *Сочиненія Платона*, пер. Карпова, ч. IV: *Иппіасъ Большой.*

Все существо наше охватывается сложнымъ волненіемъ, въ которомъ побѣдоносно владычествуетъ вѣра въ достоинство человѣка, радостное сознаніе торжества идеала или горькое раздумье надъ поруганною правдой, надъ разбитыми надеждами. Искусство не только утѣшаетъ и примиряетъ, — оно зоветъ и на борьбу, на тяжелый трудъ личнаго и общественнаго совершенствованія. Да, конечно, искусство составляетъ сладкій отдыхъ жизни; но какой отдыхъ? Знаменитый генералъ первой французской республики, Гошъ, говорилъ: „Дайте мнѣ отдыхъ, но только чтобъ этотъ отдыхъ не былъ бездѣйствіемъ". Прекрасное художественное произведеніе отвлекаетъ насъ отъ дрязгъ и суетъ обыденной жизни и, въ то же время, очищаетъ душу, вливаетъ въ нее новыя нравственныя и умственныя силы.

Я считалъ необходимымъ тщательно провѣрить тѣ мысли, которыя я здѣсь излагаю. Съ этою цѣлью я обратился за совѣтомъ къ графу Л. Н. Толстому, и вотъ, въ подлинныхъ словахъ, взглядъ творца *Войны и мира* на прекрасное въ искусствѣ:

„Произведеніе искусства хорошо или дурно отъ того, *что* говоритъ, *какъ* говоритъ и насколько *отъ души* говоритъ художникъ. 1) Для того, чтобы художникъ зналъ, о чемъ ему должно говорить, нужно, чтобы онъ зналъ то, что свойственно всему человѣчеству и, вмѣстѣ съ тѣмъ, еще не извѣстно ему, т.-е. человѣчеству. Чтобы знать это, художнику нужно быть на уровнѣ высшаго

образованія своего вѣка, а главное, жить не эгоистичною жизнью, но быть участникомъ въ общей жизни человѣчества. И потому ни невѣжественный, ни себялюбивый человѣкъ не можетъ быть значительнымъ художникомъ. 2) Для того, чтобы говорить хорошо то, что онъ хочетъ говорить (подъ словомъ „говорить" я разумѣю всякое художественное выраженіе мысли), художникъ долженъ овладѣть мастерствомъ, художникъ долженъ много и долго работать, подвергая свою работу только своему внутреннему суду. 3) Для того, чтобы отъ всей души говорить то, что онъ говоритъ, художникъ долженъ любить свой предметъ. А для этого нужно не начинать говорить о томъ, къ чему равнодушенъ и о чемъ можешь молчать, а говорить о томъ, о чемъ не можешь не говорить, о томъ, что страстно любишь. Изъ этихъ трехъ основныхъ условій всякаго произведенія искусства главное — послѣднее: безъ него, безъ любви къ предмету, по крайней мѣрѣ, безъ искренняго, правдиваго отношенія къ нему, нѣтъ произведенія искусства.

„Нервъ искусства есть страстная любовь художника къ своему предмету, а если это есть, то произведеніе всегда будетъ удовлетворять и другимъ требованіямъ—содержательности и красотѣ: содержательности будетъ удовлетворять потому, что невозможно страстно любить ничтожный предметъ, а красотѣ [1]) потому, что, любя предметъ, худож-

[1]) Въ своемъ послѣднемъ произведеніи *Объ искусствѣ* графъ Л. Н. Толстой уже изгоняетъ красоту изъ искусства.

никъ не пожалѣетъ никакихъ трудовъ для того, чтобы облечь любимое содержаніе въ наилучшія формы".

Очевидно, что въ общемъ и главномъ этотъ взглядъ великаго художника согласуется съ тѣмъ, который защищается мною. Только Л. Н. Толстой, какъ моралистъ, придаетъ первенствующее значеніе моменту нравственному, личному; сторонники же того направленія, къ которому я принадлежу, болѣе выдвигаютъ моментъ общественный. Чѣмъ глубже заглянулъ художникъ въ душу человѣка, чѣмъ больше идей и интересовъ, которыми живетъ каждый народъ и все человѣчество, охватилъ онъ своимъ созданіемъ, тѣмъ лучезарнѣе его слава, тѣмъ благотворнѣе его вліяніе, тѣмъ прекраснѣе его произведеніе. Въ созданіяхъ искусства свѣтитъ солнце человѣческаго разума, и мы имѣемъ полное право сказать этому солнцу словами нашего великаго поэта:

«Ты, солнце святое, гори!
Какъ эта лампада блѣднѣетъ
Предъ яснымъ восходомъ зари,
Такъ ложная мудрость мерцаетъ и тлѣетъ
Предъ солнцемъ безсмертнымъ ума.
Да здравствуетъ солнце, да скроется тьма!»

VI.

Въ *Проблемахъ современной эстетики* Гюйо,— писатель, на котораго мы часто ссылаемся,—указываетъ на возрастающій духъ научнаго изслѣдованія, который проникаетъ и въ область искус-

ства [1]). Нѣкоторые видятъ въ этомъ большую опасность, конецъ искусства. Гюйо справедливо вооружается противъ такого рода предположеній. Однажды, за обѣдомъ у одного англійскаго живописца, поэтъ Keats провозгласилъ тостъ за посрамленіе Ньютона. Присутствовавшіе удивились, и Водсвортъ потребовалъ объясненія. Keats отвѣтилъ, что Ньютонъ разрушилъ поэзію радуги, низведя ее къ призмѣ. И тогда тостъ былъ принятъ.

Такъ ли это? — спрашиваетъ Гюйо. — Дѣйствительно ли наука изгоняетъ поэзію? Несомнѣнно, что пора исключительнаго господства красоты формъ миновала. Современное искусство и поэзія живутъ болѣе *выразительностью, мысль* пріобрѣтаетъ все бо̀льшее и бо̀льшее значеніе въ сферѣ художественнаго творчества. „Если древніе, — говоритъ Гюйо, — знали въ особенности *статику* искусства, то наша эпоха отличается преобладаніемъ его *динамики:* движеніе, идея — вотъ, что привлекаетъ теперь наше вниманіе, вотъ, что по преимуществу возбуждаетъ въ насъ эстетическія волненія".

Тэнъ и Ренанъ утверждаютъ, что нѣкоторымъ отраслямъ искусства грозитъ неминуемое паденіе, что исчезаютъ многія изъ условій, при которыхъ искусство можетъ процвѣтать. „Царство скульптуры кончилось, — говоритъ Ренанъ, — въ тотъ день, когда люди перестали ходить полуобнаженными. Эпопея исчезаетъ съ временемъ личнаго героизма — нѣтъ эпопеи съ артиллеріей. Искусство, за исключе-

[1]) *Guyau:* «Les problèmes de l'esthétique contemporaine».

ніемъ музыки, отходитъ въ область прошедшаго, да и музыка, которую можно разсматривать какъ искусство девятнадцатаго вѣка, въ одинъ день окажется законченною и отжившею".

Гюйо указываетъ, что искусство, наиболѣе подвергающееся въ наше время опасности,—скульптура,—ни въ какомъ случаѣ не можетъ считать своимъ врагомъ точную науку. Древніе ваятели владѣли всѣми доступными въ ту эпоху техническими свѣдѣніями. Во время Возрожденія Леонардо да-Винчи или Микель-Анджело были не только великими художниками, но и могучими геніями въ научномъ отношеніи. Наука можетъ обновить скульптуру. Художникъ только выигрываетъ, знакомясь съ такими, напримѣръ, изслѣдованіями, какъ работа Дарвина о выраженіи ощущеній. Измѣненія въ нравахъ (въ частности — въ одеждѣ) не могутъ остаться безъ вліянія на искусство, но они обусловливаютъ только измѣненія въ направленіи его развитія. Венѐръ и Гермесовъ современная скульптура не дастъ, вѣроятно, болѣе, но мраморъ или металлъ станутъ теперь передавать такія думы и чувства, какихъ не изображали греческіе ваятели.

Что касается живописи, то тутъ и сомнѣній не можетъ быть въ благотворномъ вліяніи на нее развитія научныхъ знаній. Краски и другія средства, которыми располагаетъ современный живописецъ, ставятъ его въ положеніе все болѣе и болѣе выгодное для техническаго совершенствованія формы, расширенія и углубленія содержанія художественныхъ произведеній. Нѣтъ никакого основанія пред-

сказывать печальный конецъ и музыкѣ, которая получила такое удивительное развитіе въ нашъ вѣкъ. Шопенъ, Шуманъ, Берліозъ выразили въ звукахъ такія чувства, какія свойственны именно нашей эпохѣ и были едва доступны Генделю, Баху или Гайдну. Съ дальнѣйшимъ ходомъ исторіи, по мѣрѣ того, какъ будутъ преобразовываться страсти людей въ связи съ измѣненіями въ мірѣ идей, будетъ измѣняться и ихъ мелодическое выраженіе въ произведеніяхъ музыкальнаго творчества. Успѣхи акустики и другихъ отраслей точнаго знанія также окажутъ свое воздѣйствіе на музыку, совершенствованію которой нельзя положить какого-либо предѣла. Успѣхи гармонизаціи, достигнутые на нашихъ глазахъ, справедливо возбуждаютъ самыя горделивыя надежды относительно ближайшаго будущаго этого великаго искусства.

Поэзія, наконецъ, въ мечтахъ Штрауса, вмѣстѣ съ музыкой должна получить особенное развитіе и замѣнить тотъ пробѣлъ, который происходитъ отъ паденія догматическихъ вѣрованій. Эпопея, въ старомъ ея смыслѣ, быть-можетъ, и отжила свой вѣкъ, зато неслыханное развитіе получила лирическая поэзія. „Если бъ наши пушки,—остроумно замѣчаетъ Гюйо,—убили только старый эпосъ, съ его чудесами, то въ этомъ не было бы еще большой бѣды“. Къ этому можно прибавить, что современный романъ съ избыткомъ замѣняетъ героическія эпопеи и пріобрѣтаетъ, несмотря на временное торжество различныхъ крайностей и увлеченій, все большее и большее эстетическое и общественное

значеніе. Драматическое творчество также имѣетъ всѣ данныя для нескончаемаго совершенствованія. Успѣхи психологіи и непрерывное усложненіе личной и общественной жизни доставляютъ для художника все новые и новые источники.

Есть еще одно опасеніе за будущность искусства, оно исходитъ изъ наблюденій надъ историческою жизнью. Говорятъ, что на искусство губительно дѣйствуетъ развитіе демократіи, — то уравненіе въ экономическомъ, общественномъ, умственномъ и нравственномъ отношеніи, которое знаменуетъ собою торжество демократіи. Но и это опасеніе вполнѣ неосновательно. Народныя массы, только что выступающія въ сознательной исторической роли, приносятъ съ собою все увеличивающіяся требованія и по отношенію къ искусству. Мы замѣчаемъ быстрое улучшеніе народнаго эстетическаго вкуса, что не можетъ не отражаться на общемъ подъемѣ искусства. Кромѣ того, господство демократіи отнюдь не исключаетъ существованія и развитія разнообразныхъ общественныхъ группъ, въ которыхъ художественныя требованія и артистическія способности получаютъ особенно сильное развитіе, которыя пойдутъ во главѣ новыхъ и новыхъ теченій въ искусствѣ. Тотъ просторъ, который дается въ демократическомъ строѣ личному почину и личнымъ особенностямъ, можетъ лишь содѣйствовать могучему расцвѣту художественнаго творчества. Научная мысль, изгоняя суевѣрія и предразсудки, оставляетъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, широкое поле и для задумчивой мечты, и

для таинственныхъ стремленій. Между инстинктами художественнаго генія и духомъ научнаго изслѣдованія нѣтъ, поэтому, антагонизма. Этотъ инстинктъ питается и облагораживается научно-философскимъ знаніемъ своей эпохи и, въ свою очередь, плодотворно вліяетъ на среду, въ которой онъ дѣйствуетъ.

VII.

Въ журналѣ *Русская Мысль* мнѣ приходилось много разъ упоминать о трудахъ замѣчательно даровитаго французскаго мыслителя Гюйо. Онъ умеръ всего тридцати трехъ лѣтъ. Изъ двухъ посмертныхъ трудовъ Гюйо одинъ посвященъ вопросу объ искусствѣ съ соціологической точки зрѣнія, другой, еще не вышедшій изъ печати,—воспитанію и наслѣдственности. Съ содержаніемъ перваго изъ названныхъ сочиненій я и познакомлю читателей. Мнѣ приходилось высказывать нѣсколько мыслей, сходныхъ съ идеями, которыя съ блескомъ и силою развиваетъ такъ рано умершій французскій писатель. Его новый трудъ, по справедливому замѣчанію Альфреда Фуилье, есть первое глубокое изслѣдованіе объ искусствѣ съ соціологической точки зрѣнія.

Наивысшая задача девятнадцатаго вѣка,—говоритъ Гюйо въ предисловіи къ своей книгѣ *L'art au point de vue sociologique*,—заключается въ томъ, чтобы ярко выдвинуть *соціальную* сторону личности и всякаго индивидуума. Наше столѣтіе кончитъ

открытіями въ мірѣ нравственномъ, быть-можетъ, столь же важными, какими въ мірѣ физическомъ были открытія Ньютона и Лапласа: открытіемъ притягательности чувствованій и воли, солидарности разума, взаимной проникновенности сознанія людей. Искусство, какъ и нравственность, въ результатѣ изъемлетъ личность изъ ея узкаго *я* и отождествляетъ ее со всѣми другими личностями. Цѣль искусства — непосредственное осуществленіе въ мысли и въ воображеніи, — въ то же время и непосредственно чувствуемое, — всѣхъ нашихъ грезъ идеальной жизни, — жизни страстной и одухотворенной, полной гармоніи существованія. Искусство есть жизнь, и высшее искусство есть высшая жизнь. Оно серіозно относится къ нашимъ дѣятельнымъ способностямъ и къ нашимъ общественнымъ симпатіямъ.

Указавъ на то, что наши ощущенія и волненія передаются вообще, Гюйо останавливается на эстетическомъ волненіи, наименѣе матеріальной и наиболѣе интеллектуальной изъ нашихъ эмоцій. Совершенствованіе человѣческаго сознанія увеличиваетъ первобытную и безсознательную солидарность нашей нервной системы. Эстетическій характеръ чувствованій въ гораздо бо́льшей степени зависитъ отъ ихъ формы и развитія, чѣмъ отъ ихъ происхожденія и источника; эти чувствованія подобны растеніямъ, которыя живутъ не столько корнями, сколько листьями. Другими словами, эстетическая эмоція устанавливается и объясняется *средою сознанія,* главнымъ образомъ, а не первоначальными

ощущеніями (*sensation brute*). Пріятное становится прекраснымъ по мѣрѣ того, какъ въ него все болѣе и болѣе входятъ элементы общественности и солидарности. Эстетическія эмоціи могутъ имѣть вліяніе на органическую жизнь, увеличивая ея дѣятельныя силы. Пріятное ощущеніе становится эстетическимъ при пробужденіи сознанія и, наоборотъ, эстетическое удовольствіе переходитъ въ просто пріятное ощущеніе, когда оно не будитъ въ насъ никакихъ ассоціацій, мыслей и чувствъ, когда оно выходитъ, въ этомъ смыслѣ, за предѣлы сознанія. Можно сказать, что въ нѣкоторой степени восхищеніе есть дѣло нашей воли.

Отождествляя прекрасное съ интеллектуально-пріятнымъ, Гюйо долженъ былъ, разумѣется, вооружиться противъ отождествленія прекраснаго и полезнаго. Полезное не всегда совпадаетъ съ пріятнымъ, оно является средствомъ для достиженія удовольствія, а прекрасное должно нравиться непосредственно. Въ извѣстныхъ случаяхъ возможно, конечно, притти къ прекрасному отъ полезнаго (архитектура). Чѣмъ больше опредѣляютъ полезное назначеніе предмета, тѣмъ больше суживается его эстетическое значеніе. Полезное прекрасно только интеллектуальнымъ элементомъ—усмотрѣнною цѣлесообразностью, и элементомъ чувствованія—заранѣе испытываемаго удовлетворенія (когда извѣстно назначеніе вещи). Надобно прибавить, что полезное имѣетъ, обыкновенно, и соціальную сторону, что увеличиваетъ его эстетическое значеніе: мы симпатизируемъ всему, что имѣетъ гуманную цѣль,

что хорошо приспособлено, въ особенности, къ потребностямъ коллективной жизни.

Подымаясь отъ зачатковъ прекраснаго, мы будемъ увеличивать его соціальную сторону, покуда она не станетъ, наконецъ, господствующею. Чтобы наслаждаться пейзажемъ, надо установить гармонію между имъ и собою; чтобы понять солнечный лучъ, слѣдуетъ вибрировать вмѣстѣ съ нимъ; надо, съ лучомъ луны, трепетать въ вечерней тѣни. Чтобы чувствовать весну, необходимо сердцу дрожать, какъ крылу бабочки. Надо, однимъ словомъ, любить природу. У нашего глаза свой свѣтъ, и онъ видитъ только то, что этимъ глазомъ освѣщается. Поэтому прекрасный пейзажъ рисуемъ мы сами, *lacrimae rerum* (слезы, вещей) — наши собственныя слезы. Пейзажъ — не состояніе *души*, а состояніе *душъ*, потому что въ него входитъ элементъ общенія, гармоніи. Само собою разумѣется, что эстетическія чувства, вызываемыя въ насъ людьми, пріобрѣтаютъ еще болѣе соціальный характеръ. Удовольствіе только личное осуждено на кратковременность и не можетъ быть эстетическимъ.

Искусство есть методическая совокупность средствъ, чтобы произвести общее и гармоническое возбужденіе сознательной жизни, которое и образуетъ чувство красоты. Въ каждомъ произведеніи искусства мы находимъ нѣчто намъ знакомое, похожее или тождественное съ тѣмъ, что сохранилось въ нашей памяти. Вглядѣвшись хорошенько, мы увидимъ въ этомъ знакомомъ какъ бы частицу собственнаго *я*. Встрѣтить, такимъ

образомъ, прежде извѣстное есть интеллектуальное удовольствіе эгоистическаго или, по выраженію Конта, эготистическаго (égotiste) характера. Второй элементъ удовольствія — симпатія художнику, сочувствіе его труду, замыслу, искусству исполненія. Соотвѣтствующее этому удовольствіе заключается въ томъ, что мы чувствуемъ и критикуемъ недостатки художника. Третій элементъ есть удовольствіе симпатизировать тѣмъ существамъ, которыя изображены въ произведеніи искусства. Артистическая эмоція, слѣдовательно, есть эмоція соціальная, которая заставляетъ насъ испытывать жизнь, подобную нашей. Къ прямому наслажденію пріятными ощущеніями (ритмомъ, гармоніей красокъ) присоединяется удовольствіе отъ общенія съ тѣми образами, которые вызваны воображеніемъ художника. Гюйо сравниваетъ дѣйствіе артистическаго произведенія съ дѣйствіемъ индуктивнаго электрическаго тока. Вы не знаете, что такое любовь? Поэтъ заставитъ васъ испытать муки и радости любви, показывая вамъ существо, которое любитъ. Вы посмотрите, вдумаетесь и, въ извѣстной степени, сами полюбите. Всѣ искусства представляютъ совокупность средствъ для того, чтобы конденсировать индивидуальное чувствованіе и сдѣлать его непосредственно передаваемымъ, въ нѣкоторой мѣрѣ общительнымъ. Если я взволнованъ изображеніемъ скорби, то, именно, вслѣдствіе того, что эти страданія поняты другою душой, что устанавливается, вопреки физическимъ препятствіямъ, нравственная связь между геніемъ и тѣмъ горемъ, которое онъ

изобразилъ. Интересъ, возбуждаемый художественнымъ произведеніемъ, обусловливается тою ассоціаціей, въ которую мы вступаемъ съ артистомъ и выведенными имъ лицами. Къ этому *выраженію* сложной совокупности идей и чувствованій присоединяется *фикція, вымыселъ*, благодаря которымъ міръ увеличивается для насъ и въ глубину, и въ ширину. Наше отношеніе къ произведеніямъ искусства Гюйо сравниваетъ съ душевнымъ состояніемъ человѣка, который находится въ многолюдномъ собраніи. Въ этой средѣ возбуждаются и крѣпнутъ всѣ лучшія стремленія человѣка, въ томъ, разумѣется, случаѣ, когда искусство стоитъ на высотѣ своего общественнаго призванія. Наивысшая цѣль искусства состоитъ въ томъ, чтобы возбуждать эстетическое волненіе общественнаго характера.

Во второй главѣ Гюйо говоритъ о геніи, который является силой, создающею общежительныя связи и симпатіи. Искусство не довольствуется дѣйствительностью, переступаетъ ее, перестраиваетъ реальныя данныя въ иныя сочетанія, чѣмъ тѣ, которыя нами наблюдаются въ жизни. Въ этомъ отношеніи сходятся созданія художника и ученаго, химика, напримѣръ, который изобрѣлъ новыя сочетанія веществъ. Геній творитъ иной разъ такіе типы — и въ этомъ одна изъ высокихъ надеждъ искусства, — которыхъ нѣтъ въ дѣйствительности и которые, быть-можетъ, никогда всецѣло не воплотятся въ жизни; но, въ то же время, типы эти вліяютъ на людей, живутъ въ созданіяхъ искусства, и каждый чувствуетъ ихъ неразрывную

связь съ дѣйствительностью, ихъ возможность. Артистическій и поэтическій геній является для Гюйо необыкновенно напряженною формой симпатіи и общежительности, которая стремится, для своего удовлетворенія, къ созданію новаго міра, къ созданію *живыхъ существъ искусства*. Въ этомъ отношеніи великій художникъ сходенъ съ великимъ ученымъ, энтузіазмъ котораго передъ истиною творитъ чудеса, какъ у Дарвина, который любилъ природу въ ея мельчайшихъ проявленіяхъ и наблюдалъ ихъ съ поразительнымъ терпѣніемъ, невозможнымъ безъ любви къ истинѣ.

Геній не есть продуктъ только среды: онъ — счастливый случай. Геній вноситъ въ міръ новыя идеи и чувства, видоизмѣняетъ общественную среду, создаетъ для нея новыя условія, новые факторы. Тэнъ впалъ въ односторонность, пытаясь объяснить *все* въ геніи окружающею его природой и обстановкой: это также немыслимо, какъ нельзя опредѣлить возраста даннаго человѣка статистическою среднею цифрой или главныя событія его жизни исторіей вѣка. Гюйо не соглашается и съ крайнимъ мнѣніемъ Геннекена[1]), который утверждаетъ, что вліяніе соціальной среды совсѣмъ не отразилось на большей части геніевъ. Слѣдуетъ только отмѣтить, что вліяніе это перестаетъ быть господствующимъ въ высокоразвитыхъ, т.-е. разнородныхъ обществахъ, гдѣ свободно уживаются разныя теченія мысли и чувства, гдѣ личность отличается

---

[1]) *Hennequin:* «Critique scientifique». Ср. объ этомъ сочиненіи статью Арсеньева въ «*Вѣстникѣ Европы*» 1888 г.

разнообразіемъ своихъ стремленій, чувствованій и знаній. Великіе люди и ихъ среда находятся во взаимодѣйствіи, и опредѣлить природу этого взаимодѣйствія является задачею необычайной сложности и трудности. Во всякомъ случаѣ, теорія Тэна приложима къ талантамъ средней величины, а не къ геніямъ, которые рождаются отъ счастливой встрѣчи законовъ природы, конечно, но встрѣчи не постоянной, могущей болѣе и не повториться. Дѣйствительное общество обусловливаетъ и отчасти возбуждаетъ дѣятельность генія. Геній, въ свою очередь, создаетъ идеальное общество въ образахъ своихъ произведеній; и тѣ, которые удивляются генію (т.-е. подражаютъ ему, потому что удивленіе есть внутреннее подражаніе), постепенно осуществляютъ то новое общество, которое творитъ геній. Исторія показываетъ намъ примѣры какъ благотворнаго, такъ и пагубнаго вліянія искусства на общество, смотря по тому, умножаетъ ли оно идеи и чувства общественныя, или, наоборотъ, разлагаетъ ихъ.

Симпатію и общежительность (la sociabilité) Гюйо признаетъ главными достоинствами и истинной критики. Въ наши дни критика *произведенія* превратилась въ критику *автора*. Тэнъ, напримѣръ, пишетъ о Бальзакѣ такъ, какъ этотъ романистъ о своихъ дѣйствующихъ лицахъ. Но, отдавши должную дань изученію и среды, и личнаго темперамента художника, необходимо разсмотрѣть самое произведеніе, опредѣлить приблизительно заключенное въ немъ *количество жизни*. Историческая

критика есть только подготовленіе къ теоретической оцѣнкѣ художественнаго созданія. Школа Тэна отмѣчаетъ такія черты въ этомъ созданіи, которыя общи и другимъ произведеніямъ искусства у даннаго народа и въ данное время, тогда какъ слѣдуетъ выдвигать и особенности отдѣльнаго произведенія, его индивидуальность; чтобы понять созданіе искусства, необходимо глубоко проникнуть въ замыселъ художника, войти въ его душу, стать на его точку зрѣнія и пережить то, что пережилъ самъ художникъ въ процессѣ творчества. А для этого критикъ долженъ любить разбираемое произведеніе, долженъ обладать вкусомъ и благосклонностью, чтобы не останавливаться на мелочахъ и не подчеркивать второстепенныхъ недостатковъ художника. Великое произведеніе возбуждаетъ множество волненій; но въ каждомъ изъ насъ вибрируютъ при этомъ, естественно, лишь тѣ струны, которыми онъ обладаетъ, или тѣ, которыя звучали уже прежде. Задача критики состоитъ въ томъ, чтобы разъяснить и подкрѣпить дѣйствіе такихъ особенностей художественнаго произведенія, которыя не всякому замѣтны. Идеальный критикъ получитъ отъ разбираемаго созданія наибольшее количество мыслей и чувствъ и сообщитъ ихъ другимъ, т.-е. будетъ не пассивнымъ, а наиболѣе активнымъ въ созерцаніи того, что далъ художникъ.

Черезчуръ критическіе умы свидѣтельствуютъ объ антисоціальныхъ инстинктахъ и стремленіяхъ. Такимъ критикамъ мы не должны вполнѣ довѣрять, и нерѣдко толпа вѣрнѣе (благосклоннѣе) оцѣни-

ваетъ художественное произведеніе: она наивно поддается очарованію автора, тогда какъ критика поддается влеченію непремѣнно схватиться за его недостатки. Принизить другого представляется какъ бы возвышающимъ самого критика. „Не составляетъ ли удовольствія, — говоритъ Кандидъ, — все критиковать, чувствовать недостатки тамъ, гдѣ другіе люди видятъ красоту!“ „Безъ сомнѣнія, — отвѣчаетъ Вольтеръ, — это значитъ, что есть удовольствіе въ томъ, чтобы не имѣть вовсе удовольствія“. Критику еще болѣе, чѣмъ философу, необходимы справедливость и братство, потому что въ искусствѣ преобладающую роль играетъ чувство. Взгляните равнодушно на случайно встрѣтившагося вамъ прохожаго — его взглядъ ничего вамъ не скажетъ. Посмотрите въ глаза любимому человѣку — передъ вами раскроется цѣлый міръ. Критикъ не долженъ относиться къ разбираемому произведенію какъ къ этому случайному прохожему: онъ не пойметъ тогда художника, потому что надо любить мысль человѣка, чтобы вполнѣ уразумѣть ее. Подмѣтить и истолковывать красоту труднѣе и сложнѣе, чѣмъ указать на недостатки, и первая задача выше послѣдней.

Одна сторона въ произведеніяхъ искусства подлежитъ оцѣнкѣ съ точки зрѣнія ясныхъ и точныхъ законовъ эстетики, соприкасающейся здѣсь съ оптикой, акустикой и т. п.; это—та сторона искусства, которая заключаетъ въ себѣ стремленіе производить пріятныя ощущенія. Но область искусства далеко не исчерпывается такими ощущеніями. На-

стоящимъ предметомъ искусства является выраженіе жизни. Красота есть именно жизнь, движеніе изнутри наружу. Гюйо сильно вооружается поэтому противъ формализма въ искусствѣ [1]). Надо брать изъ природы и жизни не то, что всего легче переносится въ искусство на полотно или въ стихъ, а то, что всего труднѣе для подобной передачи. Чтобы вдохнуть въ искусство жизнь, надо понять, насколько жизнь обширнѣе искусства. Подъ прекрасною формой всегда должны сквозить идея, чувство и воля. Безъ идеи эстетическая эмоція станетъ избитою, рискуетъ опошлиться. Наши элементарныя ощущенія и чувства остаются неизмѣнными во времени и пространствѣ; только накопленіе знаній и идей усложняетъ и преобразуетъ ихъ. Развитіе науки безпредѣльно, и потому любовь къ наукѣ и къ связанной съ ней философіи, будучи введена въ область искусства, въ состояніи безконечно разнообразить художественный замыселъ и исполненіе. Поэтъ долженъ быть мыслителемъ, онъ не долженъ только отражать въ себѣ безконечную вереницу явленій, ему не слѣдуетъ превращаться въ регистратора ощущеній. Искусство должно сгущать дѣйствительность, сосредоточивать наивозможно большее количество жизни въ наивозможно меньшее время и пространство. Подлинное искуство (le grand art) возбуждаетъ въ насъ симпатическія эмоціи, а не

[1]) Бальзакъ говоритъ: «La beauté sans expression est peut être une imposture (красота безъ выразительности есть, быть-можетъ, обманъ).

ограничивается изображенiемъ выдающихся моментовъ жизни. А для того, чтобы достигать этого результата, художнику необходимы искренность и энтузiазмъ, иначе мы останемся холодными передъ его произведенiемъ. Каждое лицо въ художественномъ произведенiи должно выступать съ ярко выраженными особенностями, какъ индивидуальность, потому что, въ противномъ случаѣ, въ немъ недоставало бы главнаго — жизни. Но художественный образъ долженъ заключать въ себѣ и типическiя черты, иначе онъ не будетъ возбуждать продолжительнаго интереса. Герой въ литературѣ или защищаетъ, или нападаетъ на общество, — этимъ онъ въ особенности задѣваетъ вниманiе съ нашей стороны.

Великiе типы, созданные первостепенными романистами и драматургами, въ одно и то же время, и реальны, и символичны, и въ этомъ тайна ихъ особеннаго значенiя, ихъ чрезвычайнаго влiянiя на длинный рядъ поколѣнiй. Въ нихъ сосредоточены преобладающiя черты извѣстной эпохи, опредѣленнаго народа. Гамлетъ, Фаустъ, Альцестъ — вотъ примѣры такихъ типовъ-символовъ. Эти и подобные типы олицетворяютъ философскiя теченiя времени, суть типы сложные и интеллектуальные, и моральные. Другiе — Отелло, Тартюфъ — олицетворяютъ собою добродѣтели или пороки [1]). Обык-

---

[1]) Гюйо указываетъ послѣ этого, что лирическiя произведенiя, въ которыхъ заключается *постоянное* въ человѣческой природѣ, переживаютъ произведенiя эпическiя и драматическiя (исключая конечно, генiальныя произведенiя послѣднихъ родовъ).

повенная жизнь, которую изображаетъ искусство, заключаетъ въ себѣ много условнаго, и это условное возрастаетъ въ исторіи. Поэтому намъ трудно иной разъ понять произведеніе, восхищавшее современниковъ даже нѣсколько десятковъ лѣтъ назадъ, не говоря уже о столѣтіяхъ. Но художникъ и въ условности схватываетъ постоянное, длящееся. Во всякомъ случаѣ, онъ отчасти исполнилъ свою задачу, если заставилъ симпатично биться сердца своихъ современниковъ. Художникъ силой своего дарованія можетъ разрушить банальныя ассоціаціи мыслей и чувствъ; онъ можетъ многократно какъ бы начинать новую жизнь, возстановляя въ себѣ могуществомъ мысли безсознательную наивность ребенка.

Такъ какъ возможное и идеальное — многообразны, то многообразны и эстетическія теоріи. Двѣ главныя формы эстетики — идеализмъ и натурализмъ — Гюйо сводитъ къ единству. Истинное искусство, по мнѣнію французскаго мыслителя, даетъ намъ непосредственное чувство наиболѣе напряженной и наиболѣе экспансивной жизни, наиболѣе индивидуальной и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе соціальной. Идеализмъ и реализмъ выражаютъ существенныя стороны человѣческой природы и дополняютъ другъ друга. Жизнь есть единственный принципъ и истинная мѣра красоты. Жизнь растительная и животная ниже жизни умственной и нравственной; но въ искусствѣ жизнь необходима, — и слишкомъ неопредѣленный и слишкомъ условный идеализмъ составляетъ измѣну красотѣ.

Красота никогда не была абсолютно-простою: она есть упрощенный комплексъ. Идеалъ не долженъ отрываться отъ жизни: возможное есть уже осуществляемое путемъ труда, а внѣ возможнаго нѣтъ и идеальнаго. Съ другой стороны, вопреки крайнимъ утвержденіямъ натурализма, художникъ не долженъ удовлетворяться изображеніемъ голаго факта. Если онъ намъ прямо и не объяснитъ его причины, то, по крайней мѣрѣ, заставитъ почувствовать ее, укажетъ на движеніе, на мотивы, которые скрыты въ глубинѣ и производятъ тѣ или другія явленія на поверхности жизни. Изображайте вещи только въ томъ случаѣ, когда онѣ что-нибудь значатъ, когда онѣ пробуждаютъ въ насъ мысли и чувства. Оправданіемъ реализма именно то и служитъ, что *все* говоритъ, *все* заслуживаетъ быть выслушаннымъ,—надо только умѣть понимать. Подлинное искусство заключается въ умѣньи схватить и передать *духъ вещей* (l'esprit des choses), иными словами, то, что связываетъ индивидуума съ цѣлымъ и преходящее — съ вѣчнымъ, въ человѣческомъ смыслѣ послѣдняго выраженія. Для искусства важна *перспектива,* которая введена въ переданные образы, та точка зрѣнія, на которую становится художникъ. Данное лицо— предметъ дѣйствительнаго наблюденія — получаетъ въ художественномъ произведеніи *логическое* развитіе, его изображеніе далеко уходитъ отъ значенія портрета: въ мѣру дарованія автора и его умственной силы къ нему присоединяется особенная знаменательность и способность возбуждать

въ читателяхъ или зрителяхъ сложный рядъ чувствованій и мыслей. „Всѣ великіе драматическіе типы, — замѣчаетъ Гюйо, — поистинѣ живыя доктрины“.

Прогрессъ искусства измѣряется отчасти тѣмъ, насколько въ немъ раскрывается интересъ къ существамъ жалкимъ и мелкимъ. Для искусства, какъ для науки, нѣтъ ничего ничтожнаго, заслуживающаго пренебреженія. Жизнь неразрывна со зломъ и страданіями, она исключаетъ абсолютно-совершенное, поэтому и современное искусство опирается на понятіе несовершеннаго, какъ философская мысль на понятіе относительнаго. Въ былыя времена искусство имѣло дѣло съ царями и полубогами. Теперь мы понимаемъ, что существуетъ только одинъ способъ быть великимъ, это — быть самимъ собою. Введеніе некрасиваго въ искусство объясняется преимущественно нравственными и общественными основаніями. Однако, Гюйо спѣшитъ прибавить, что безобразное можетъ быть введено въ художественное произведеніе геніемъ; простой талантъ можетъ убить имъ свое созданіе. Плохо понимаемый реализмъ дѣлаетъ небольшія дарованія нестерпимыми.

Гюйо возвышается до истинной поэзіи, когда говоритъ объ описаніяхъ, о симпатическомъ одухотвореніи природы. „Ничто въ природѣ, — сказалъ еще Мишле, — не безразлично для меня. Я ее ненавижу или обожаю, какъ женщину“. Такимъ и долженъ быть поэтъ. Онъ окрашиваетъ пейзажъ нравственнымъ смысломъ, вся судьба че-

ловѣчества проступаетъ въ лучшихъ описаніяхъ природы у Шатобріана, Гюго, Флобера, Золя. Единство вносится въ описаніе только господствующимъ чувствомъ, и только это господствующее чувство дѣлаетъ пейзажъ для насъ симпатичнымъ.

Въ настоящее время особенное развитіе получилъ, какъ извѣстно, романъ. Этотъ родъ литературныхъ произведеній есть существенно психологическій и соціальный. Романъ повѣствуетъ о *дѣйствіяхъ* въ ихъ отношеніяхъ къ *характеру* и къ общественной *средѣ*. Романъ соединяетъ въ себѣ важнѣйшія черты поэзіи, драмы, психологіи, науки объ обществѣ и исторіи. Исторія заключаетъ въ себѣ множество случайностей, которыхъ нельзя предвидѣть, ирраціональныхъ съ человѣческой точки зрѣнія. Въ моментъ приближенія своего торжества погибаетъ великій человѣкъ; смерть уноситъ множество незаконченныхъ мыслей. Дѣйствительная жизнь разбиваетъ нерѣдко самую крѣпкую волю. Вслѣдствіе всего этого, исторія, выигрывая въ научной точности, теряетъ въ смыслѣ человѣческой логики. Поэтому-то романъ (и вообще поэзія) можетъ быть болѣе истиннымъ, чѣмъ сама исторія. Въ немъ сосредоточиваются и систематизируются историческія событія; сложная игра случайностей, которая въ дѣйствительности дѣлаетъ иной разъ безплодною человѣческую волю, низводится въ романѣ до предѣловъ строгой необходимости, до тѣхъ границъ, дальше которыхъ отодвинуть ихъ никогда не бываетъ въ нашей власти. Романъ есть гуманизированная исторія.

Здѣсь личность переносится въ среду, наиболѣе благопріятную для развитія и обнаруженія ея внутреннихъ стремленій. Именно вслѣдствіе этого романъ является упрощеннымъ и поразительнымъ изображеніемъ психологическихъ и соціологическихъ законовъ. Онъ ищетъ въ человѣкѣ существеннаго чувства, идеи и дѣйствія, вокругъ которыхъ тяготѣютъ всѣ остальныя, если только эта естественная жизнь и этотъ логическій порядокъ не нарушаются вмѣшательствомъ силъ, чуждыхъ человѣческому разуму и сердцу. При изображеніи людей, разысканіе *господствующаго характера*, о которомъ говоритъ Тэнъ, есть не что иное, какъ разысканіе индивидуальности, основной формы нравственной жизни. Могучія личности, обыкновенно, носятъ на себѣ какую-либо ярко опредѣленную черту характера. Такъ, Наполеонъ, это—честолюбіе, Винсенъ де-Поль — доброта, и т. д. Само собою разумѣется, что величайшею ошибкой художника было бы такое изображеніе характера, при которомъ его господствующая особенность стала бы единственнымъ двигателемъ его дѣйствій. Жизнь безконечно сложна и надо только, чтобъ во всѣхъ ея важныхъ обнаруженіяхъ (это и есть область искусства) чувствовался господствующій характеръ, который, кромѣ того, не можетъ состоять лишь изъ одного стремленія или страсти. Изъ борьбы силъ, желаній и опасеній побѣдоносно выходитъ одно стремленіе, подобно тому, какъ въ результатѣ дѣйствія разныхъ силъ физическихъ является движеніе тѣла по діагонали ихъ параллелограма. Из-

бражать живое существо двигающимся подъ вліяніемъ единственнаго побужденія значитъ изображать не характеръ, а эту діагональ,— не живое существо, а геометрическую линію. Въ такую односторонность впадаютъ иногда даже великіе художники (Бальзакъ, напримѣръ).

Гюйо подвергаетъ анализу нѣсколько романовъ, гдѣ развивался характеръ одного лица *(Вертеръ)*, двухъ *(Карменъ* Меримэ*)*; онъ съ необыкновенною тонкостью анализируетъ нѣкоторыя изъ произведеній Стендаля, Жоржъ Занда, Гюго и другихъ художниковъ. Съ полнымъ основаніемъ опровергаетъ онъ мнѣніе Жюля Леметра, будто композиція (планъ) не существенна для романа. Великая заслуга Жоржъ Занда заключается въ томъ, что она ввела въ романъ „соціальные вопросы". Дѣйствующія лица многихъ ея произведеній выходятъ изъ тѣснаго круга семейныхъ отношеній, живутъ общественными идеями и стремленіями. Бальзакъ сопоставитъ потомъ богатаго съ бѣднякомъ, Золя — предпринимателя съ рабочимъ; но великія общественныя задачи введены уже были названною писательницей *(Meunier d'Angibault*, *Compagnon du tour de France)*. *Соціальный* романъ Жоржъ Занда, гдѣ изученіе общественной жизни не ставится цѣлью, превращается у Бальзака въ *соціологическій* романъ. Еще Гюго замѣтилъ, что *комедія* человѣческой жизни является у Бальзака ся *исторіей*. Бальзакъ ищетъ психологической и соціальной истины какъ въ прекрасномъ, такъ и въ безобразномъ. Его цѣль состоитъ въ изо-

браженіи человѣческой души и общественныхъ отношеній.

У Флобера и его школы романъ занимается посредственностью, входитъ въ повседневныя мелочи заурядныхъ людей. Гюйо справедливо осуждаетъ односторонность этого направленія. Развѣ благородное побужденіе, иногда подымающее человѣка надъ его средою, не реально? Развѣ не великіе люди отмѣчаютъ эпоху? Пессимизмъ явился естественнымъ послѣдствіемъ указанной односторонности. Гюйо представляетъ по этому поводу нѣсколько вѣскихъ возраженій противъ *экспериментальнаго романа* Золя, но я не буду ихъ приводить, такъ какъ въ нашей критической литературѣ давно уже были высказаны, въ общемъ и главномъ, такія же соображенія. Романа нельзя отождествлять съ наукою, но онъ можетъ и долженъ быть проникнутъ научнымъ духомъ. Наука и философская мысль настолько разлились въ современномъ обществѣ, что, можно смѣло сказать, мы видимъ міръ и людей не тѣми глазами, какими смотрѣли на нихъ наши дѣды. Но для науки нѣтъ ничего, кромѣ истины, закона явлéній, тогда какъ искусство изображаетъ человѣка, неустанную жизнь, ея горе и радости. Оно не можетъ отказаться отъ идеала, потому что идеалъ есть сама природа, только въ ея высшихъ стремленіяхъ, желанный и правдоподобный конецъ той эволюціи, которую мы наблюдаемъ въ дѣйствительности. Хорошо указать дорогу, по которой не слѣдуетъ итти,—но еще лучше, еще труднѣе опредѣлить тотъ путь, по кото-

рому должно итти. Сами натуралисты школы Золя проникнуты философскою идеей, только идея эта очень узка, очень одностороння: всегда и всюду они видятъ въ человѣкѣ лишь животное. Между тѣмъ, именно въ наше время, замѣчается все большее и большее распространеніе идей, которыя проникаютъ въ глубину общества, завоевываютъ литературу и другія искусства. *Имѣть убѣжденіе* много значитъ и съ чисто эстетической точки зрѣнія, потому что это устанавливаетъ цѣль, порядокъ и мѣру въ пользованіи средствами искусства. Кромѣ того, безъ убѣжденія нѣтъ искренности, искренность же необходима для того, чтобы художественное произведеніе возбуждало въ насъ сочувственное волненіе. Недостатокъ искренности вредитъ, напримѣръ, Ришпену, расхолаживаетъ производимое имъ впечатлѣніе. Идея не отдѣлима отъ образа, она составляетъ существо даже лирической поэзіи. Это отлично понималъ Викторъ Гюго (въ предисловіи къ *Одамъ и балладамъ,* 1822). Каждому истинному поэту свойственно чувствовать себя немного пророкомъ, и это въ значительной мѣрѣ справедливо. Искусство не доказываетъ, и, однако, вводитъ въ нашъ умъ нѣчто безспорное, потому что нѣтъ въ насъ ничего могущественнѣе чувства.

Гюйо указываетъ на присутствіе и важную роль философскихъ идей въ поэтическихъ произведеніяхъ даровитѣйшихъ французскихъ писателей. Эти страницы книги объ *Искусствѣ съ соціологической точки зрѣнія* въ своихъ подробностяхъ предста-

вляютъ мало интереса для русскихъ читателей, если только ихъ не занимаетъ исторія литературы, ходъ ея развитія во Франціи съ Ламартина и до нашихъ дней. Упомянутыя страницы испещрены выписками изъ стихотвореній Ламартина, Виньи, Мюссе и въ особенности Виктора Гюго. Для насъ достаточно отмѣтить, что философская мысль постоянно расширялась и углублялась во французской поэзіи нынѣшняго вѣка. Конечно, даже наиболѣе замѣчательные французскіе поэты являются несамостоятельными философами. Въ ихъ произведеніяхъ отражаются идеи вѣка, господствующія въ обществѣ мысли (напримѣръ, пессимизмъ у Альфреда де-Мюссе); но они сумѣли придать этимъ идеямъ поэтическое очарованіе, заключить нѣкоторыя изъ нихъ въ художественныя формулы, разъяснить самостоятельно нѣкоторыя глубокія душевныя движенія. „Съ Виктора Гюго поэзія становится,—говоритъ Гюйо,—дѣйствительно, соціальною: она заключаетъ въ себѣ и отражаетъ мысли и чувства всего общества и обо всѣхъ вопросахъ". „Истинный поэтъ,—сказалъ еще Ронсаръ,—долженъ быть увлеченъ будущимъ" [1]).

Одну главу въ своей книгѣ Гюйо отводитъ Сюлли-Прюдому, Леконтъ де Лилю, Коппе, Аккерманъ и Ришпену. Перваго изъ названныхъ писателей Гюйо считаетъ лучшимъ изъ французскихъ поэтовъ-философовъ. Свою собственную природу выразилъ Сюлли-Прюдомъ въ этихъ двухъ прелестныхъ стихахъ:

[1]) «Le vrai poète doit être épris d'avenir».

«On a dans l'âme une tendresse
Où tremblent toutes les douleurs [1])»

Сюлли-Прюдома можно упрекнуть за то, что онъ иногда старается быть въ своихъ поэтическихъ произведеніяхъ научно-точнымъ; но нельзя не удивляться высотѣ его настроенія, его благороднымъ думамъ о счастьи и справедливости [2]).

У Леконтъ де-Лиля мы не находимъ того чувства, тѣхъ эмоцій, какъ у Сюлли Прюдома: онъ принадлежитъ къ школѣ Теофила Готье, для него выше всего безстрастіе и форма. Гюйо сравниваетъ подобныя произведенія съ сталактитовыми гротами. Тамъ красиво переливаются всѣ цвѣта, но тамъ холодно, оттуда каждому захочется выйти на свѣжій воздухъ, къ живымъ цвѣтамъ. У Коппе опять выступаетъ, въ прекрасной формѣ, гуманная мысль; эта мысль является отравленною безнадежнымъ пессимизмомъ у г-жи Аккерманъ.

Разобравши полныя грубыхъ и нелѣпыхъ выходокъ *Blasphèmes* Ришпена, Гюйо указываетъ, что многіе выводы этого писателя сходятся съ выводами крайнихъ реакціонеровъ.

Сильно и краснорѣчиво вооружается Гюйо противъ этихъ выводовъ, по которымъ наука и связанная съ нею философія ведутъ, будто бы, къ без-

---

[1]) «Въ душѣ есть нѣжность, въ которой дрожатъ всѣ печали».

[2]) Сюлли-Прюдомъ самъ тонко понималъ, что очарованіе поэзіи заключается не въ точности и строгости описаній.

«Tous les corps offrent des contours,
Mais d'où vient la forme qui touche?
Comment fais-tu les grands amours,
Petite ligne de la bouche?»

нравственнымъ и противообщественнымъ результатамъ. Человѣчество не утрачиваетъ, благодаря точному знанію, глубокой потребности въ идеалѣ; наоборотъ, потребность эта очищается при свѣтѣ науки отъ предразсудковъ и суевѣрій, возвышается вѣрою въ разумъ человѣка, въ его историческое развитіе. Не падаютъ и семейныя основы отъ того, что наука прослѣдила ихъ происхожденіе въ глубинѣ вѣковъ, отмѣтила тѣ фазы, которыя проходила и проходитъ семья: мы видимъ, что животныя стремленія уступаютъ все болѣе и болѣе мѣста духовнымъ стремленіямъ, что первобытная грубость вытѣсняется просвѣтленною симпатіей. Гюйо объясняетъ успѣхъ книги Ришпена переходнымъ характеромъ нашего времени, которое можно назвать *междуцарствіемъ идеала*.

Десятая глава книги Гюйо отведена *стилю, какъ средству выраженія и орудію симпатіи*. Французскій мыслитель, прежде всего, указываетъ, что въ теорію стиля можно положить основою въ высокой степени общественный характеръ языка. Изъ этой основы вытекаетъ слѣдующее положеніе: важнѣйшій законъ или требованіе стиля заключается въ томъ, чтобы передача другимъ нашихъ идей и чувствованій совершалась съ наибольшею легкостью и съ наибольшею силой. Исходя изъ этого механическаго воззрѣнія, Спенсеръ называетъ языкъ машиною (machinery) для взаимныхъ сношеній и видитъ въ стилѣ только приложеніе закона, по которому слѣдуетъ производить наибольшій результатъ съ наименьшею затратой силъ. Совершенство

стиля состоитъ въ томъ, что сберегается вниманіе слушателя (или зрителя). Гюйо замѣчаетъ, что Спенсеръ, какъ англичанинъ, придаетъ своей теоріи яркую утилитарную окраску. Регуляторомъ художника является *комфортъ* слушателя или зрителя. *Время — деньги*, надо все схватить въ короткій промежутокъ времени. Спенсеръ говоритъ, что тайна искусства, — главная, если не единственная, — именно въ томъ и заключается, чтобы довести *треніе машины* до возможнаго минимума. Гюйо справедливо возражаетъ, что дѣло идетъ не объ одной экономіи вниманія, но и объ его руководительствѣ, о томъ, чтобъ его сильнѣе возбудить въ одномъ случаѣ и направить на опредѣленную ассоціацію идей и чувствованій. Время, затраченное на разумное наслажденіе, — не даромъ потрачено: это наслажденіе поднимаетъ силы для работы, облегчаетъ новый трудъ [1]). Стиль есть умѣнье заинтересовать читателя или слушателя, поставить идею, какъ ставятъ картину, въ условія наилучшаго освѣщенія, передать другому всю мысль, полноту чувствованій автора. Кромѣ того, въ стилѣ отражается самъ авторъ, его особенности, которымъ мы можемъ симпатизировать. Мы живемъ тогда въ теченіе нѣкотораго времени жизнью художника, а въ этомъ заключается высокая соціальная роль, по справедливости приписываемая языку. Изъ всего этого отнюдь не вытекаетъ, что для искусства не имѣетъ значенія принципъ сбереже-

---

[1]) Читатели припомнятъ, что эту мысль давно уже высказывалъ покойный Н. Г. Чернышевскій.

нія силы: это значеніе очень велико, только оно не абсолютно, не имъ однимъ слѣдуетъ измѣрять достоинство стиля. Языкъ служитъ не для простой передачи простыхъ идей и чувствъ: онъ долженъ возбуждать въ одномъ лицѣ сложныя волненія, которыя испытывало другое лицо, устанавливать между ними симпатичную связь, являться орудіемъ общественнаго совершенствованія. Языкъ пріобрѣтаетъ поэтому знаменательную и возбудительную силу *(pouvoir à la fois significatif et suggestif)*. Стиль рождается отъ идеи и чувства въ ихъ совокупности и служитъ ихъ лучшимъ выраженіемъ — и личнымъ, и общественнымъ. Сочиненія, въ которыхъ не чувствуется этого истиннаго стиля, похожи на механическіе инструменты: они могутъ исполнять красивыя мелодіи, но мы остаемся при этомъ холодными, насъ не коснется вѣяніе живой человѣческой души. Писать, рисовать, ваять значитъ умѣть выбирать. Регуляторомъ здѣсь является *вкусъ* художника, его прирожденный и воспитанный тактъ. Поэтому и нельзя смѣшивать стиля чисто научнаго (логическаго) и стиля эстетическаго. Стиль *только* логическій устанавливаетъ связь и послѣдовательность идей, стиль же поэтическій (литературный) стремится къ *организаціи* этихъ идей, къ установленію ихъ живой совокупности. Идеаломъ въ первомъ случаѣ является стройная, прямая цѣпь, во второмъ — цвѣтокъ, распустившійся въ разныхъ линіяхъ.

Гюйо различаетъ *прекрасное* (въ тѣсномъ смыслѣ — красивое) отъ *поэтическаго*. Въ первомъ слу-

чаѣ господствуютъ прямыя пріятныя ощущенія, въ основѣ которыхъ лежатъ психо-физіологическіе законы. Здѣсь прекрасна непосредственно даваемая форма. Поэтическое не столько даетъ, сколько подсказываетъ; оно возбуждаетъ въ насъ много волненій, какъ мягкій полусвѣтъ сумерекъ, который скрываетъ рѣзкія очертанія и даетъ просторъ нашему воображенію, настраивая его на извѣстный ладъ. „Посмотрите,—говоритъ Альфредъ Фуильс,—на стеклянный и на живой глазъ: сзади перваго нѣтъ ничего, а во второмъ вамъ раскрывается безконечная вереница чувствъ, стремленій и мыслей,—и въ этомъ его очарованіе, его поэзія". То, что представляетъ только себя, не можетъ быть истинно поэтическимъ. Поэтическое всегда принимаетъ символическій и соціальный характеръ; оно возбуждаетъ въ другихъ,— какъ и въ душѣ самого художника, разумѣется, — больше мыслей и чувствъ, чѣмъ ихъ выражено непосредственно въ данной формѣ. Почему поэзія семнадцатаго вѣка, въ общемъ, такъ мало поэтична? Потому, что она слишкомъ логична, слишкомъ геометрична. Мысль, планъ, лица — все въ произведеніяхъ этого вѣка стройно и симметрично, какъ версальскіе сады, и такъ же холодно впечатлѣніе, ими производимое, какъ видъ этихъ садовъ. За исключеніемъ Лафонтена, истинную поэзію этой эпохи надо искать у прозаиковъ — Паскаля, Боссюэта, Фенелона.

Существенную принадлежность поэтическаго стиля составляетъ *образъ*. Даръ поэзіи заключается именно въ томъ, чтобы говорить, какъ природа,

образами. Образы искусства являются какъ бы иллюстраціями духа, средствомъ пролить свѣтъ и вдохнуть жизнь въ предметъ художественнаго произведенія. Сравненіе или метафора служатъ при этомъ средствомъ усилить мысленный образъ, связавши его съ другими сохранившими свѣжесть представленіями. Психологически это объясняется такъ: предметъ рѣзко переносится въ другую среду, при этомъ возникаютъ сложныя сочетанія, способныя вызвать въ насъ большія симпатическія волненія. Соотвѣтствующее возбужденіе нѣсколькихъ нервныхъ центровъ при сопоставленіяхъ само по себѣ увеличиваетъ удовольствіе эмоціи. Гюйо довольно долго останавливается на ритмѣ и приводитъ многочисленные примѣры изъ стихотвореній французскихъ поэтовъ. „Симметрія, — говоритъ онъ, — и повторенія въ этихъ произведеніяхъ доставляютъ наслажденіе, потому что вносятъ согласіе, единство въ разнообразіе. Измѣненія стиля, въ обширномъ смыслѣ этого слова, являются результатомъ общественныхъ измѣненій; стиль — не только *человѣкъ*, это народъ и вѣкъ, отразившіеся въ индивидуумѣ“.

Послѣдняя глава *Искусства съ соціологической точки зрѣнія* отведена литературѣ неуравновѣшенныхъ и декадентовъ, — затрудняюсь перевести это слово (litterature des déseqilibrés et des décadents). Невропаты и преступники заполонили литературу. Писатели, которые выводятъ такіе типы, охвачены болѣзненными вѣяніями; у нихъ какая-то скорбная организація, и они нерѣдко впадаютъ въ полный

пессимизмъ. Такого рода настроеніе, — въ болѣе простой, разумѣется, формѣ,— замѣчается у нѣкоторыхъ душевно-больныхъ. Одинъ изъ такихъ больныхъ пишетъ, напримѣръ, слѣдующее: „Пусть смерть придетъ, я сожму ее своими руками, я покрою ее поцѣлуями“ [1]). Второю характерною чертой *неуравновѣшенныхъ* является непомѣрное тщеславіе. Отсюда болѣзненная страсть къ автобіографическимъ подробностямъ, вѣчное стремленіе наблюдать за собою, превращать каждое движеніе собственной души, малѣйшее свое движеніе въ цѣлую эпопею. Точное познаніе самого себя, лучшая координація умственныхъ явленій, приводитъ человѣка въ собственныхъ глазахъ къ его истиннымъ размѣрамъ. Но, именно, этихъ-то свойствъ и недостаетъ *неуравновѣшеннымъ*.

Въ тѣсной связи съ этимъ печальнымъ явленіемъ находится литература представителей упадка, декадентовъ. По мѣрѣ того, какъ цивилизація развивается, ходъ ея развитія становится сложнѣе и быстрѣе. Послѣдствіемъ такого осложненія и ускоренія является *разложеніе* въ нѣкоторыхъ второстепенныхъ подробностяхъ. Въ наши дни двадцать лѣтъ значатъ болѣе, чѣмъ недавно еще значило столѣтіе. Естественно, что нѣкоторыми людьми овладѣваетъ преждевременная дряхлость, что они,

---

[1]) Другой больной выражаетъ свою меланхолію въ стихахъ:

«O, mère, comme je regrette, heure par heure,
Tout ce lait que vous m'avez donné!
Vous êtes morte, ensevelie dans laterre,
Et vous m'avez laissé au milieu des tourments».

какъ писатели, представляются изысканными и холодными. Форма у нихъ выдвигается на главный планъ, цѣлое подчиняется частямъ. „Страница ихъ книги, — говоритъ Поль Бурже, — пріобрѣтаетъ больше значенія, чѣмъ вся книга, параграфу они отдаютъ преимущество передъ страницей, а отдѣльной фразѣ или слову — передъ параграфомъ. Культъ слова и фразы заглушаетъ у писателей-декадентовъ культъ мысли и чувства“ [1]).

Усложненіе и ускореніе хода нашей цивилизаціи, — личнаго развитія и общественной жизни, — ведутъ за собою и другія послѣдствія. Область искусства расширяется, для индивидуальной дѣятельности раскрываются все новые и новые пути, и пути эти не всегда, конечно, правильные Искусство, подвергаясь всѣмъ колебаніямъ эпохи, то поддерживаетъ, то разлагаетъ равновѣсіе духовныхъ силъ. Оно формулируетъ для ума и заставляетъ жить для чувства многообразные страсти и пороки, которые безъ содѣйствія искусства не пріобрѣли бы большаго значенія въ обществѣ. Если Наполеонъ притягивалъ къ себѣ волю другихъ, притягиваютъ ее и Корнель, и Гюго. Кто знаетъ, сколько преступленій было вызвано увлекательными (внѣшнимъ образомъ) уголовными романами? Свойственная людямъ подражательность дѣлаетъ художественное произведеніе могучимъ орудіемъ добра или зла. Искусство должно поэтому осмотрительно избирать область для своей дѣятельности. Это необходимо и съ эстетической, и съ нравственной точки зрѣ-

[1]) Изъ этихъ писателей слѣдуетъ отмѣтить Бодлера и Верлена.

нія. Наиболѣе возвышенныя идеи являются предметомъ и наиболѣе возвышенной поэзіи. Эти идеи, разумѣется, должны лежать въ глубинѣ души художника, а не быть для него внѣшнею цѣлью. Достоинство художественнаго произведенія превосходно доказывается, если послѣ чтенія романа, напримѣръ, человѣкъ чувствуетъ себя чище и выше, если романъ этотъ пробудилъ и укрѣпилъ въ немъ общественныя симпатіи, стремленіе къ дѣятельности и совершенствованію.

Таково, въ краткомъ пересказѣ, содержаніе посмертной книги Гюйо, одного изъ наиболѣе даровитыхъ и симпатичныхъ французскихъ мыслителей новѣйшаго времени. Альфредъ Фуилье примѣняетъ къ автору *Искусства съ соціологической точки зрѣнія* его собственное выраженіе:

«Droit comme un rayon de lumière,
Et comme lui vibrant et chaud!» [1]).

Дѣйствительно, нельзя дать лучшей характеристики общаго впечатлѣнія, которое получается при чтеніи сочиненій Гюйо. Они дышутъ глубокою вѣрой въ достоинство человѣка, пламенною любовью къ истинѣ, красотѣ и общественности. Его книга призываетъ на дружную работу, на борьбу съ мрачными призраками унынія и недовѣрія къ людямъ. Нѣтъ ничего прекраснѣе дѣятельной жизни, руководимой высокимъ идеаломъ личнаго и обще-

---

1) «Прямъ, какъ лучъ свѣта, и какъ онъ, вибрируетъ и горячъ».

ственнаго совершенствованія, и нѣтъ при такомъ убѣжденіи мѣста ни заботамъ и опасеніямъ тщеславія, ни меланхолическимъ преувеличеніямъ своихъ собственныхъ страданій.

Въ этомъ направленіи дѣйствовало и должно дѣйствовать искусство, — великое, подлинное искусство, *grand art*.

VIII.

Отмѣтимъ въ заключеніе этихъ замѣтокъ объ искусствѣ два интересныхъ сочиненія, въ которыхъ дѣло идетъ о важныхъ эстетическихъ вопросахъ, — книгу Суріо: *Эстетика движенія* и Давидъ Соважо: *Реализмъ и натурализмъ въ литературѣ и въ искусствѣ* [1]). Первый изъ названныхъ писателей начинаетъ свое сочиненіе такими словами: „Прекрасное такъ сложно, что его природу невозможно опредѣлить *à priori*. Эстетика станетъ наукою лишь тогда, когда къ ней будутъ приложены способы опытной методы. Прекрасна роза въ цвѣту; прекрасенъ парижскій храмъ Богоматери; прекрасна прелюдія къ *Лоэнгрину*. Попробуйте теперь ввести всѣ эти предметы въ одну общую формулу! Быть-можетъ, въ концѣ-концовъ, окажется, что различныя искусства образуютъ въ эстетикѣ неразложимыя категоріи, что не представится никогда возможности свести ихъ къ единому началу. Во всякомъ

[1]) *Souriau*: «L'esthétique du mouvement». 1889. *David Sauvageot*: «Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art». 1889.

случаѣ, необходимы тщательныя и подробныя изслѣдованія въ этомъ направленіи, при чемъ лучшее средство поскорѣе прійти къ цѣли заключается въ томъ, что не надобно спѣшить".

Конечно, осторожность есть необходимое требоніе научнаго труда. Но эстетическіе вопросы, вопреки мнѣнію Суріо, не научные только вопросы, въ строгомъ слыслѣ слова. Наши эстетическія сужденія руководятся идеаломъ, объяснить который анатомическими и физіологическими особенностями нашего тѣла не представляется, по крайней мѣрѣ, при современномъ уровнѣ знанія, ни малѣйшей возможности. Суріо предлагаетъ намъ, прежде, чѣмъ мы вздумаемъ понять красоту бетховенской симфоніи, постараться объяснить, почему намъ доставляютъ удовольствіе такіе-то звуки, почему иные звуки непріятно поражаютъ наше ухо. „Конечно,—продолжаетъ французскій ученый[1], — мнѣ было бы пріятнѣе знать, въ чемъ заключается очарованіе картины Веронеза, но я этого никогда не узнаю, если первоначально не объясню, почему зеленый цвѣтъ вступаетъ хорошо въ сочетаніе съ краснымъ и очень плохо подходитъ къ фіолетовому".

Мы далеки отъ мысли отрицать необходимость тѣхъ спеціальныхъ изслѣдованій, о которыхъ говоритъ Суріо, но было бы большою ошибкой, по нашему мнѣнію, слѣдовать только этому методу, только въ психо-физіологическихъ наблюденіяхъ и опытахъ искать основаній для эстетической теоріи. Наши чувства и наши идеи, разъ образовав-

[1] Суріо преподаетъ философію въ Лиллѣ.

шись въ результатѣ долгаго психо-физіологическаго процесса, вліяютъ на всѣ обнаруженія нашей духовной жизни и въ области искусства. Конечно, очень полезно знать, почему, именно, нашему глазу не нравится сочетаніе зеленаго цвѣта съ фіолетовымъ, но еще важнѣе понять и почувствовать то настроеніе, которое владѣло художникомъ, когда онъ рисовалъ свою картину, пуская въ ходъ и фіолетовую, и зеленую, и другія краски. Художникъ желалъ не только доставить намъ пріятныя цвѣтовыя ощущенія, но и возбудить эстетическую эмоцію, вызвать чувствованіе красоты, столь сложное, по мнѣнію самого Суріо. Послѣ того, что было сказано на предшествовавшихъ страницахъ, намъ нѣтъ надобности приводить опроверженія теоріи, съ которою выступаетъ французскій ученый, и мы можемъ перейти къ нѣкоторымъ указаніямъ на содержаніе книги Давидъ Соважо, увѣнчанной парижскою *Академіей нравственныхъ и политическихъ наукъ*. „Реализмъ,—опредѣляетъ авторъ,—есть система, ограничивающая задачи искусства воспроизведеніемъ дѣйствительности“. Авторъ слѣдитъ въ обширномъ историческомъ очеркѣ, занимающемъ три четверти сочиненія, за судьбами реализма въ исторіи. Въ главѣ о дидактическомъ реализмѣ упоминается *русская школа*, гр. Л. Н. Толстой и Ѳ. М. Достоевскій. Русскій реализмъ, по мнѣнію Соважо, въ лицѣ этихъ его представителей, имѣетъ всю широту христіанскаго ученія, доступнаго каждому.

Французскій критикъ реализма находитъ, что эта теорія въ искусствѣ является естественнымъ про-

тиводѣйствіемъ преобладанію условнаго и придуманнаго, которое нерѣдко заслоняетъ въ художественныхъ произведеніяхъ живую дѣйствительность. Его книга составляетъ противоположеніе упомянутой нами *Эстетикѣ движенія*. Давидъ Соважо настаиваетъ на томъ, что въ человѣкѣ есть нѣчто общее и постоянное. Возникаетъ вопросъ: что лучше и полнѣе удовлетворяетъ сложнымъ потребностямъ человѣческой души, идеализмъ или реализмъ? Приводя много указаній на то, что реализмъ, какъ искусство, не въ состояніи исполнить взятой на себя задачи, — точнаго, безукоризненно вѣрнаго изображенія дѣйствительности, — Соважо утверждаетъ, что и реализмомъ и идеализмомъ руководитъ въ его творчествѣ *идея*. Кромѣ того, въ глубинѣ каждаго художественнаго произведенія мы найдемъ дуновеніе личности творца. Съ этой точки зрѣнія становится понятнымъ извѣстное выраженіе Жоффруа: „Лирическая поэзія есть вся поэзія; остальное только форма“. „Идеализмъ, — заключаетъ свое сочиненіе Соважо, — вѣченъ. Онъ иногда терпитъ отъ многихъ ударовъ, потому что искусство въ своемъ развитіи встрѣчаетъ препятствія. Художникъ долженъ жить мыслями и чувствами своего времени. Ему нѣтъ надобности быть государственнымъ человѣкомъ, но необходимо знать и понимать тѣ общественные интересы, которыми живутъ окружающіе его люди“. Въ произведеніяхъ гр. Л. Н. Толстого Давидъ Соважо видитъ обращеніе къ идеалу. Французскій и русскій геній находятся уже въ постоянномъ сообщеніи, которое должно стать брат-

скимъ. Вслѣдствіе сочетанія національныхъ особенностей обоихъ народовъ, искусство будетъ обновлено. Это возрожденіе придастъ искусству, благодаря Россіи, болѣе широты и человѣчности, а благодаря Франціи — болѣе благородства и большую совершенность формы.

Русскій писатель, читая такое мнѣніе въ сочиненіи французскаго автора, можетъ только присоединить къ выраженію глубокой симпатіи къ французской мысли и искусству искреннее желаніе чтобы въ этихъ, по крайней мѣрѣ, областяхъ исчезла племенная вражда и національная исключительность, чтобы здѣсь поскорѣе настало шиллеровское *Торжество любви:*

«Selig durch die Liebe
Götter—durch die Liebe
Menschen Göttern gleich.
Liebe macht den Himmel
Himmlischer—die Erde
Zu dem Himmelreich».

